

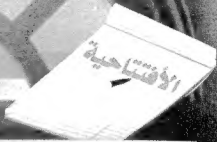
العدد الثاني والثلاثون بعد المائة

# عقار

مجلة ثقافية شهرية







## لا حيادية في مواجهة الإرهاب الفكري

فر

تكون المهمة الآن أصعب وأكثر تعقيداً عما كان عليه الحال قبل عقدين أو ثلاثة عقود من الزمن، والقصد بذلك دور المثقفين في التصدي للإرهاب الفكري الذي يمارسه البعض ممن نصبوا أنفسهم باسم الدين أو صيما على الأمة منكرين حق الغير في التعبير وإبداء الرأي، وحتى الاجتهاد المستند إلى القواعد الفقهية التي لا تروقهم. أو تتناقض مع طروحاتهم، ولعل ما حدث خلال العقدين الماضيين من تهريب بعض الرموز الثقافية والفكرية هنا وهناك حد التكفير، والتهديد بالقتل، يفرض بالضرورة الملحة أن يتنادى المثقفون في الوطن العربي إلى عقد مؤتمر يناقش هذه المسألة، وصولاً إلى ميثاق يحدد دورهم في كسر حاجزي الصمت والخوف المهيمنين على المشروع الثقافي العربي وللذين يحولان بين المثقفين وبين حقهم في الاضطلاع بدورهم في صياغة مشروع أمتهم النهضوي، وفي مناخات آمنة تكفل لهم الحرية والشفافية.

قلنا إن المهمة الآن هي أكثر صعوبة من قبل، وهذا صحيح، ولكنه بالمقابل صحيح جداً وملح أكثر، رفض الأمر الواقع، أو التعايش معه بدلاً من التصدي له بالحجة والمنطق للحد من التشوهات التي لحقت بصورة العربي والمسلم، وصولاً إلى العودة بالصورة المشرفة التي كانت، قبل أن تمن تلك الفئة المغلقة بخطابها الغيبي في افعال العداوات والأحقاد والصدام مع الحضارات الأخرى، بدلاً من تجسيرها وتغليب لغة الحوار معها، لأننا - وبكل صراحة - بحاجة إلى الاستفادة من إنجازاتها على مختلف الأصعدة - أضعاف أضعاف ما هي بحاجة إليها، إن لم نقل أننا لم ننجز شيئاً يمكن أن نقدمه لهم للاستفادة منه في تطوير حياتهم ومعيشتهم، إلا إذا كانت المساجلات اللفظية، والمهاترات البالية، والشعارات التي فحقت كل مضمون لها - بتصور تلك الفئة، هي الرد الأكثر بلاغة والتبديل الأشد قوة وبأساً، في مواجهة صناعاتهم التكنولوجية، والحرية والطبية، واكتشافاتهم العلمية.

ما أخشاه إن نحن استمررنا دفن رؤوسنا في الرمال، والانفعال في طرح القضايا الثانوية والهامشية، واخترنا الحيادية تجاه قضية لا تقبل مثل هذا الخيار البائس والدمر لحاضرنا ومستقبلنا... ما أخشاه أن نصل إلى مرحلة تكون تلك الفئة قد تغولت أكثر مما نظن أو نتخيل إلى حد الاستفراد برفض آرائها واجتهاداتها، عندها سنجد أنفسنا في سجون مغلقة يحرسها جلاؤون لا تأخذهم الرحمة في ما يقدمون عليه تجاه سجنائهم. هذه صورة قائمة وتقترب من اليأس، ولكن تصويبها أمر في متناول عقولنا إن نحن بدأنا الخطوة الأولى لتصويب هذا الواقع، وأخذنا العبرة من الدروس التي تابعتها فصولها المريرة هذه الأيام، وبالأمر القريب.

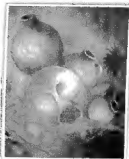
ونسأل مثقفينا على امتداد وطننا العربي: هل الحالة التي تخيلنا حدوثها ورسمنا صورتها القائمة قابلة للحدوث أم إنه خيال البائس؟ وهل السجن أشد قسوة من أن يتبرأ كاتب من أفكاره التي ضمنها مجلداته العديدة تحت سطوة التهديد والتخوين والتكفير كما حدث مع المفكر الإسلامي سيد القمني الذي اضطر للهجرة من وطنه.

وهي ليست الحالة الأولى وإن كانت أكثر إيلاماً، ورسالة أشد وضوحاً للأخريين لتدارك تكرارها مستقبلاً.

• رئيس التحرير

# عقارات

الكتاب الأول - الشيخ كمال بن عبد الله  
الكتاب الثاني - الشيخ كمال بن عبد الله



70

أن تاليل، موسوعة  
بجوارح العائلات



64

جنون الأضهاد والعظمة  
في رواية أميبطله حسين

22

لصوص بغداد: إنشاء لغة  
مابعد المداثة



12

النهايات في روايات  
صنع الله إبراهيم

## المحتويات

٣٦	الروائي ونظرية الكتابة	د. علي القاسمي	١	الافتتاحية	
٤٠	أعاجيب المرد في شمس القراميد	د. محمود طرشونة	٢	الفهرس	
٤٥	تقوش حانة عنده خميس،	مفلح العدوان	٤	الرؤيا بين الصوفي والشاعر	أحمد بوزيان
٤٦	التصوير المفاقر في روائ نحلة على الحافة	د. محمد النجار	١٢	النهايات في روايات صنع الله إبراهيم	د. عبد الله أشهبون
٤٩	مساحة للتأمل، «الشيخ والتلميذ»	نادر رنتيسي	١٧	ناقذة «الأبوة الأدبية»	د. صلاح جرار
٥٠	زجاج الوقت لهدية حسين	د. إبراهيم خليل	١٨	حوار نادران مع كويتزي	حسين عيد
٥٨	شهادات	د. عبد الله أشهبون	٢٢	لصوص بغداد وهواء وطني مسرحيتان	جمال عباد
٦٠	في الكتابة والكتابة البيضاء	طراد الكبيسي		في مهرجان قرطاج	
٦٣	وراء الأفق «بحثاً عن الكاتب»	عزمي خميس	٢٧	مجرد سؤال «بلغ حمدي وموسيقى السماء»	ليلى الأطرش
٦٤	جنون الاضطهاد والعظمة في رواية أديب	د. خالد محمد عبد النبي	٣٢	سيرة مكان في دار الباشا	محمد الصال

حزيران / ٢٠٠٦

قصة عن  
أمانة عمان الكبرى

132

AMMAN

رئيس التحرير المسؤول

عبد الله حمدان

مدير التحرير الاستشاري

د. ابراهيم خليل

ليلى الأطرش

جريس سماوي

يحيى القيسي

موفق ملكاوي

المراسلات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان

أمانة عمان الكبرى

ص.ب (١٣٢) قفلاكس ٤٦٢٨٧١٠

هاتف ٤٦٣٥٠٨٣

الموقع الإلكتروني: www.ammancity.gov.jo

البريد الإلكتروني: e-mail: amman\_mg@yahoo.com

رقم الايداع لدى دائرة المكتبة الوطنية

(٨٣٣/٢٠٠٢/د)

سكرتيرة التحرير التنفيذية

ترمين أبو رصاع

التصميم / الاخراج والرسوم

كفاح فاضل آل شبيب

ملاحظة

- ترسل الموضوعات مرفقة بالصورة والأغلفة عبر الايميل.
- مراعاة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً ، ولن تقبل المجلة أية مادة من أي كاتب يتضح أنه أرسل مادة سبق نشرها.
- لا تعاد النصوص لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر.

92

اصدارات



89

فيلم الشهر: 'نوتسي'  
من جنوب أفريقيا



- ٧٠ أن تايلر ممسوسة بجراح العائلات ..... مروان حمدان
- ٧١ أبو الغلاء المعري ..... حسان الجودي
- ٧٦ تدور القصيدة ..... د. ابراهيم الخطيب
- ٧٨ مباء لوجهها الجميل ..... طالب هماش
- ٧٩ رؤى امرأة من سيلكون ..... محمد سناجلة
- ٨٠ سيد الوحش ..... مصطفى الكيلاني
- ٨٦ محمد شكري أدب الهامش ..... علي بدر
- ٨٩ فيلم الشهر ..... يحيى القيسي
- ٩٢ إصدارات ..... د. أحمد النعيمي
- ٩٦ الماغوا ... آخر الشعراء المحلقين ..... غازي الذبيبة

الشعر المعاصر هو تجربة رؤيا يكمن في العالم الذي يؤسسه الرؤيا التي يكشف عنها، والآفاق التي يقتحمها للحساسية والفكر (٣).

وبذلك لا يمكن أن نعترف بالشعر، إنه إنسيابي، يفلت من كل تعريف، ويغرق من كل تحديد، لأنه ينطق من معين متدفق، يتسم بالديومة، والتجدد، يتدفق من مجهول متاب على الكشف.

فالشعر المعاصر يعتمد على الرؤيا الاستكشافية التي يتخذها الصوفي أداة ليتجاوز المحدود والمقول ويتخطى الزمان الراكد، ولا يتأني ذلك إلا عن طريق الرؤيا وهي فقرة خارج المفاهيم القائمة، هي إذن، تغيير في نظام الأشياء، وفي نظام النظر إليها (٤) حيث تحيل التناقض إلى اللفة، والتضاد تصالعا، وتلقي العلاقات بين الأشياء وفق منظور باطني رؤوي، وفق ترابلا لا عقلي، لتحتمك إلى زمن مفتوح، نسبي، متدفق، يتخطى قابلية الفهم العقلي إلى التأويل للإشتراف من ذاتية مفردة، بعيدة عن الثابت الموضوعي.

والرؤيا عند الصوفي وسيلة للعبور إلى عالم أفضل لمائة المطلق، والوصول إلى الصفاء الروحاني، أما عند الشاعر فهي وسيلة للهرب من الوقائع الفجة، الباردة، المبسة إلى عالم الذات والبنساقيرضا، والإيصال إلى حد الإغراق في ذاتية باطنية والتشرب بالفموس الذي قد يصل إلى حد الإبهام.

لقد استمد الشعراء من المتصوفة أدواتهم الفعلية في تجاوز الواقع الوقائعي، لأن العقل قاصر أبداً عن استكناه الحقائق، ومن ثمة كانت الرؤية البصرية (الحسية) ترتبط بالشكل الثابت، في حين أن الرؤيا (البصرية الداخلية) تعتمد على الشكل وترتبط بالأجسام، بالعقل، والحقبة المستترة وراء الشكل والناثات، فيجتمع فيها ما لا يجمع، ويوصل ما لا يتوصل لإثارة الدهشة، عن طريق تفسير اللفة المعيارية وإنشاء علاقات احتمالية مفارقة.

فالرؤيا تتبع من القبل لا العقل بل تنبع في غيابها، وتتسع في حالة الحلم والغيوبة، ويهاى يرى الرائي ما لا يمكن إدراكه في حالة حضور العقل والحواس، وبذلك صارت الرؤيا معرفة صوفية، تلي المنطق وتكرس قابليتها من خلال تضخم الأنا المتحررة المنقضة على المجهول.

إن الرائي يستلهم من الرؤيا بدائل عن طريق تجسير الساكن الثابت، واستشراف

## الرؤيا بين الموقفي والشاعر في التجربة الشعرية المعاصرة

أحمد بوزيان

الخروج عن بنية القصيدة القديمة ليس مجرد تمرّد لا يستند إلى مبررات، سواء على مستوى الشكل أو على مستوى المضمون، بقدر ما هو حاجة ملحة أفرونتها ظروف العصر آنذاك، تخليصاً للشعر مما ليس منه، ولا ياتعد به عن الوضوح المسرف، والتقريرية الفجة والموضوعية العلمية، إذ تقرر في بنية نظام القصيدة الكلاسيكية أن الوضوح عماد الشعرية، وبه يتحدد أفق الانتظار بين الباث (الشاعر) والمتلقي، وبذلك تتوحد شفرة الخطاب مبدئياً.

لقد تأثر النقد العربي القديم بالروح العلمية والأساليب المنطقية تأثراً كبيراً، من خلال ربط الشعر بالقولب الجامدة الجاهزة، ووضع المادلات له كمعادلات العلماء والرياضيين، فصار الشعر في هذا المفهوم على أنه "قول موزون مقفى يدل على معنى" (١)، وهذا ما يتنافى وطبيعة الشعر، مما ضيق على الشاعر ملكات الإلهام، وخد من أهقه الإبداعى. وغدا الشعر العربي، في منظمه، أسير تلك التفسيرات الجامدة، فإذا "الشعر تعبير مباشر أقرب ما يكون إلى الاستجابة الحسية" (٢)، وإذا مفهوم الشعر في النقد القديم صناعة، وصياغة ألفاظ، فصار تلك اللغة غاية في حد ذاتها. في حين أن

لقد صار الشعر رؤيا، أو مشروع رؤيا، يظل في حاجة إلى كشف، لا تنتهي آفاقه، ولا تتحدد أبعاده، والتي من اللانهاية إلى اللانهاية؛ لا تُحصَر الحدود، ولا تقهده الشروط، ضمن علاقات لغوية تحلم العلاقات القديمة للبنى اللغوية المعيارية، مرجعيتها في ذلك التجربة الباطنية، تتلطف منها وتحيل إليها.

في ظل نظام معرفي مفارق، لم تعد البلاغة القديمة قادرة على استيعاب هذه التجربة في غموضها وياقنتيتها، وشفافيتها والتساعها. فكانت حاجة الشاعر المعاصر إلى بدائل أخرى لتفني التماسك بين الأشياء على أساس الإيضاح المعقلن.



إلى حال. وفي كل حال يدرك من الذوق المرمزي ما لا يمكن للعقل أن يستوعبه، ويُقدّر ما يكون الرائي بقلبه مستمعاً لاختراق عالم الحس أو حجاب الحس تكون رؤياه صادقة، ومن هنا تنضج الرؤية في الحلم لأن خيال الناظم أقوى من خيال المستيقظ، (أي) إن الناظم يفتقر بظنيته حجاب الحس، ولهذا، فإن الرائي يظلمه يكون..... نائماً عما حوله مستغرقاً في الرؤية<sup>(٩)</sup>.

ففي الحلم والرؤية والنوم يفتقر بناء المنطق الاستدلالي، وتغيب الحواس ويُفسح المجال للروح ليمرّ القلب، فتبدو هناك حوالم ثم يسبق للرائي أن رآها "ولهذا يمكن القول إن ما تكتشفه الرؤية، تعارضه بالضرورة الأدلة العقلية ذلك أن الحس والعقل لا يدركانه"<sup>(١٠)</sup> في حالة الوعي.

فطالب إذن هو مجلي الحقائق المرمزية، إذ به تتم عملية إدراك الحوالم الخفية، عن طريق فعل الرؤية، حين نرسل لفظ القلب فإننا لا نمنى بأية حال من الأحوال ذلك العضو العضلي الموجود في الجسم، بل هو تلك البصيرة التي تتشبه بأبصار ما وصلت إليه البصيرة في اتصالها بالوحي لأن العقل في الأصل غير كاشف للظواهر في جميع المضاعفات<sup>(١١)</sup> فالعقل رمز ما استقر، الجامد، وما كان. أما القلب يتجاوز حدود الزمان والمكان، ليصل إلى أبعاد المجهول المطلق، ومن ثمة تختلف النظرات إلى الشيء الواحد، والفرق بين رؤية الشيء وبين الحس ورؤيته بعين القلب، هو أن الرائي بالرؤية الأولى إذا نظر إلى الشيء الخارجي يراه ثابتاً على صورة واحدة لا يتغير، أما الرائي بالرؤية الثانية<sup>(\*)</sup> لا يستقر على حال وإنما يتغير مظهره وإن بقي جوهره ثابتاً فتتغير الرؤية تغيراً مستمراً في نظر الرائي يدل على أن الرائي يرى بعين القلب لا بعين الحس ويعني أن رؤياه إنما هي كشف<sup>(١٢)</sup> عن عالم غامض، مائع هلامي، لا يتحدد بشكل ثابت، ولا يتقلب بقلب معين.

فمن طريق الكشف المرمزي يدرك الرائي الحقيقة الكامنة وراء الظواهر المادية الحسية، يهتك الحجاب "فتعبر النفس عند ارتقاعه إلى معرفة ما تتشوف

معلّخ واقع ما وراثي، هلامي، لا يمكن القبض عليه، لا يفضح للمنطق، تتعاقب فيه المتناقضات، وتتضاهى الأضداد وتتزامن المتناقضات وتتضاهى الأضداد أداته الرؤية والبصيرة محله القلب. فمنهج الرؤية يلغي المقولات العقلية، التي تعتمد الحواس. وهذا ما أكدته التصوفية في تعاملهم مع العالم الميخافيزيقي الذي ينشأ من العقل، فهي "خارج العقل والوعي إنها منطقة الميخافيزيقياء والتصوف والحدس"<sup>(٨)</sup> وتتجلى في القلب الذي يقلب من حال



د. جابر عصفور

**كان التعميل على لغة الرمز، وتعميه الحقائق من قبل المتصوفة خوفاً من الضعفاء وعلماء الظاهر من جهة، ولاتساع الرؤيا وضيق الدلالة، وغموض العالم المعبر عنه من جهة أخرى**

المجاهيل والعمّة، نتيجة للنفي والتهجر الخارجي، فيشيد في دواخله عالماً رؤيويّاً متجدداً، يتحدى به صرامة الواقع وراثته، بما فيه من هشاشة وهتراء، ينشأ من العقل، إلى الطاقة المرمزية يستكشف الغوامض ويستجلي الأحاق الفائرة في صمق الذات، فالرؤية تستمد من النبوة يقينها "لأنها جزء من سنة وأربعين جزءاً من النبوة"<sup>(٥)</sup> فالشعراء بذلك يحملون في بواطنهم من الشوّة مشروع التغيير، عن طريق كشف صمما وراء الحس، وهتك الحجاب الذي يحول بين الإنسان وعالمه العلوي، وبذلك تمّ إلغاء العقل على أنه هاد، كون الرؤية "ضريبة تزيح كل حاجز، أو هي نظرة تخترق الواقع إلى ما وراءه وهذا ما يسميه ابن عربي علم النظرة وهو يفتقر في النفس كلعن البصر"<sup>(٦)</sup>.

ومن هذا المنظور وجد الشاعر منفذاً إلى عالم المتصوفة لتأسيس عالم مغاير تتسع فيه الذات، وتفتح على آفاق مجهولة منهجها الحدس، متطلما فيها إلى السمو، مماثلها المجهول، باحثاً عن عالم روحي يتخلص فيه من الإحباطات المتوالية، لأن كل الحقائق الوجودية متعيلة في الذات في حيث كونها عالماً مصغراً تتجلى فيه حقائق الوجود إذ تتلاحم التضادات في شكل جماعي.

ولهذا كان التعميل على لغة الرمز، وتعميه الحقائق من قبل المتصوفة خوفاً من الضعفاء وعلماء الظاهر، من جهة، ولاتساع الرؤيا وضيق الدلالة، وغموض العالم المعبر عنه من جهة أخرى، وبذلك فالرمز للباطن يمدد تواصلياً، وهذا ما يجعل الرسالة قابلة للفهم، أو على الأقل إقامة جدل مع المثققي، ولا يتأتى ذلك إلا إذا كان المثققي يعترف بشرة الخطأ.

فالرؤية هي الأداة الوحيدة التي تمكن الشاعر المعاصر من النفاذ إلى "ما وراء قشرة العالم، يخلق أبعاداً إنسانية وفتية جديدة"<sup>(٧)</sup> لم يتسن له معرفتها من قبل، مما تقدم نخلص إلى أن هناك واقعين:

يملّخ واقع حسي، عياني، وقائلي يشاهد فيه الرائي الوجوديات بالحواس المادية على ما هي عليه في ظاهرها، ويكون المنطق قائماً على تعليلاتها أداته الرؤية البصرية محله العقل.



إليه من عالم الحق فتدرك في بعض الأحيان منه لمحة يكون فيها الظفر بالملحوظ (١٢).

هذه اللحظة لا تحدث إلا إذا تعطلت الحواس، وفارق الرائي، شعاعاً كان أم متصوفاً، عالمه الظاهري، فينتقل مستمتعاً بالخيال والعلم والرؤية لكي يماثل عالمه الآخر (١٤) متجلياً في القلب الذي يختصر الوجود كون الإنسان عالماً مصغراً يختزل في ذاته كل التناقضات، وعلى هذا فالرائي، في كل حالاته، يرفض منطق العقل، الذي لا يطمئن لمقولات الرؤيا ولا تتوافق ونتائج

الاستدلالية، ولهذا كان ابن عربي ملعاً في رفض منهج العقل الذي هو منهج التحليل والتكوين ويأخذ بمنهج التصوير المألوفي والإشارة (١٥) فكانت لفتة مشحونة بالرمز، يطغى عليها الغموض لأنه يخاطب بها أصحاب الذوق والمواجيد لا أصحاب الفكر والنظر (١٦) والمنطق.

والفارق بين الرؤية والرؤيا ليس كميّاً بل نوعيّاً. من حيث طبيعة الإدراك والمدرّك نفسه، فحين تصبح الرؤيا كشفاً لا يعود الحس، ينظر إلى العالم بعين الحس، وإنما ينظر إليه بعين الخيال أو العين الثالثة أو بعين القلب (١٧) كما أكدّه المتصوفة وعلى رأسهم الغزالي.

ومن ثمة صارت الرؤيا نقیضا للزمان الثابت، ونفياً للعاقبة المباشرة التي يتشكل وفقها

النظام، والركود والقياس، بل تكبير وفقها التركيب القاعدي، من غير خضوعه لشكل سابق، متجاوزاً كل تحديد، مسكوناً بالتمدد والانفتاح على أبعاد أخرى للدخول في عوالم جديدة، تستنتك على المعلوم، للإرتقاء في أحضان المغامرة والبحث عن المجهول والمطلق، عبر دهاليز الذات وأنفاسها المظلمة.

يقتحم الشاعر بالرؤيا المجاهيل الفلقية، ويلج العالم الميتافيزيقي إثارة الدهشة، ورغبة في تصجير المستمر ووصولاً إلى معرفة ما لا يعرف، وتشكيل ما لا يتجسم ويهذا فإن الشعر نوع من السحر لأنه يهدف إلى أن يدرك ما لا

يدركه العقل (١٨) دون معزل عن الرمز والحسن الصوفي. وهكذا طابقت القصيدة الحديثة مفهوم الرؤيا، وبالتالي، مثلاً يرى أدونيس، أن الشعر تأسيس باللغة والرؤيا (١٩) فهو بهذا مجال للكشف عن عوالم غامضة، تظل في حاجة للكشف، فعملية الكشف تظل مفتوحة على الاحتمالية والإثارة المستمرة، ولذة الكشف لا تتوقف عند معنى يقيني أو التواصلية البرهانية المقصودة لذاتها، وهذا ما يحقق البعث المتجدد، عبر تحوّل إلى فضاء دلالي استشراقي، تتقاطع فيه الإحياءات



صيد الوهاب البستاني

**الفرق بين الرؤية والرؤيا ليس كميّاً بل نوعي. من حيث طبيعة الإدراك والمدرّك نفسه. فحين تصبح الرؤيا كشفاً لا يعود الحس، وإنما ينظر إليه بعين الخيال أو العين الثالثة أو بعين القلب**

المفتوحة.

فالرؤيا عماد الشعر المعاصر، ينفذ الشاعر بواسطتها إلى رحم الأشياء ليخرج من العالم الهلامي، الغامض، إلى الوجود الواقعي بقصيدة في تشكيل مادي، يحافظ فيها على التوازن بين المعلن، المثالي الهلامي، والمادي الواقعي، بين الموجود بالقوة، والموجود بالفعل، بما فيه من حقائق ظاهرية، فيسعى الشاعر إلى زعزعة أطره وقواعده، ونظمه، وتشكيلاته المتداخلة فيحصل على ما قد يبدو فوضي في الظاهر بغية إعادة بنائه وفق منطق الرؤيا، متجاوزاً بذلك حريفة الواقع، ومع ذلك يبقى النص الرؤيوي مؤشراً إليه ودليلاً عليه.

فالرؤيا في الشعر المعاصر، منفذ يطل به الشاعر على عالم خفي عن طريق المعرفة الحسية متممدا على الإلهام كبعث معرفي غير خاضع للعقل، ومتعلق، بتحوّل ما هو ذاتي إلى موضوعي، الروحاني إلى مادي، الهلامي إلى هندسي، والفوضي إلى نظام.

وهذا ما يجعل القصيدة مرتبطة بذاتية فرطية نتيجة التآزم الروحي. فتقوي الحسن الباطني الصوفي، وتكتفئ الارتقاء في أحضان عالم غامض، يتجسّن فيه المجهول فكّرت هذه الرؤية نظرية النخبة، على غرار النخبوية الصوفية. فكانت هناك قطعة معرفية، تولد عنها بشر التواصل الدلالي بين الباث والمرسل إليه، لغيا مرجعية العقل.

فالرؤيا تلبس الشعر هالة من الغموض، وتندثر بفوضى دلالية، وتكسر وتيرة النظام، وتحطم فيه الثبات، وتعمو الأشياء في ترأس رمزي، متداخل تغيب فيه المفاهيم وتتداخل المقاييس وفق منظور باطني ذاتي متطرف غارق في العلم، فيتحلّل الشاعر في رحم الأشياء وجوهرها، عبر تجاوز وتخطي كل نموذج سابق، فتفتتح الرؤيا على دلالات إجمالية وتأتي عن الراك، وتظل في توجع وحرارة العالم البكر، وهذا ما يكرّس الغموض الذي يشكو منه البعض في طبيعة هذا الاتجاه ذاته (٢٠) اللافت للظاهر وما فيه من زيف شكلي وجمود عقلاني مما شعن القصيدة الحديثة بمحاولة تتجاوز مقولة العقل، وتتخطى أبعاد المنطق، فتلتف بالغموض ويتساوى فيها الشيء



كانه الموت إذا مَرَبِي  
يخفقه الصمت  
كانه يتم إن نمتُ  
يا يد الموت أصيلي حبل دربي  
خطف الجوهل قلبي  
يا يد الموت أصيلي  
عَلَنِي اكشِفْ كَنه المستحيل  
وَارِ العالم قربي (٢٥)

فالشعر إن هو تسعية ما لا يتسعى  
وعقلته ما لا يعقلن وقول ما لا يمكن أن

يقال، فهو ترجمة رؤيا وخيال،  
”وبالتالي لن تكون لغة هذه الرؤيا  
الخلقية من مجففات القواميس  
المعلية، بل هي تستند أصولها من  
طبيعة الرؤيا وتنوعه العلم“ (٢٦)،  
إن لا يمكن القبض على العالم  
الرؤيوي باللغة العادية المعيارية  
بأي نوع من المحاولة، فالشعراء  
والصوفيون وحكماء من يستعملون  
أن يسكنوا بهذا الخيال أو الرؤيا  
في البكارة والمذرية، وعلى هذا  
فإن الشعر المعاصر تأسس باللغة  
والرؤيا، تأسس عالم واتجاه لا  
عهد لنا بهما من قبل، لهذا كان  
الشعر تخطيها يدفع إلى  
التخطي (٢٧) وتجاوز الراهن  
الآلي، والتطلع إلى عالم ”تنقطع  
فيه مظاهر الارتباط بالنظم المنسق  
بين القديسات والتشائج والطة  
والمعلول (٢٨) لأنه عالم شعري  
غير مرئي، لا تدركه الرؤية  
الحسية، إذ ”الرؤيا الشعرية تكون  
بفعل عملية سحرية غريبة عن  
قواعد المنطق“ (٢٩) فالرأي، بهذا المفهوم  
صاحب رؤيا نبوية، إذ يطالع على عالم  
غير ظاهري للعيان، بفعل الرؤيا التي تزيح  
الستار وتبتك الحجاب، ويتكشف للشاعر  
ما لا قدرة له على قبولته وتشكيكه، ولا  
يتأتى ذلك إلا بالاتصال مع الحواس  
في حالة النوم أو الحلم أو العكر أو  
الجنون وغياب العقل.

مهما يكن، إن النص الشعري وإن كانت  
مرجعته خارجية كاللغة والإيقاع والشكل،  
فإنه يعبر عن ذات غير مرئية، ويكون  
بذلك يعبر بالعقل عن اللاعقل، بالمنطق  
عن اللامنطق، يقول أدونيس :

حين تمرين في جفوني

هذه المعادلة، بإعطاء أهمية قصوى  
للذات على حساب الواقع والتراث  
فأصبحت القصيدة تعكس ”الحلم“ أو هي  
الحلم مشخصاً، تتماشى مع الجنون الذي  
يحطم كل مفاهيم الواقع، لتبوء الشاسع  
بين الرؤيا والواقع.

يتحدث الشعر العربي المعاصر بأنه رؤيا  
متملأ هو عند الإشرافيين، وهو كشف  
عن عالم يظل في حاجة إلى كشف كما  
يقول رينيه شار (٢٤)، وفي هذا المعنى  
يقول أدونيس في قصيدة ”أغنيستان  
للموت“:



عائدي شعري

**الشعر الحديث شعر  
رؤيا "لا يتحمل الإطراء  
الفكري ولا يطمح أن  
يكون واضحاً لأنه  
ينقل تجربة روحية  
غامضة بطبيعتها"  
وهذا ما يجعل  
الشعر العربي  
المعاصر يتسم  
بظاهرة الغموض**

وتقيضه، وتظل مفتوحة على احتمالات  
متعددة مفارقة للمعنى اليقيني.

إن منطق الرؤيا خلق في القصيدة  
المعاصرة جوّاً يتلطم بالغموض، يزدخ  
بالإيهام، من حيث أن الشعر الرؤيوي  
خفزة خارج المنطق، لمعرفة المعالم  
المتخفية، إنه انقلاب من العقول،  
وتعطيل للعلاقات المعهودة، وإقامة علاقات  
مفارقة لها وفق نظام مغاير يتوافق مع  
الرؤيا ومنطق الباطن، الذي ينبو عن  
الحس، ويتجاوز المنطق ويتخطى العقل،  
ويتجلى ذلك في العالم الماورائي  
اللامحدود، اللامرئي، واللامتصير  
مجاله الحلم، وهنا تكمن الصعوبة  
حذماً في ترجمة هذا العالم  
الهلامي بأدوات الواقع، يقول  
أدونيس:

في عالم يلبس وجه الموت  
لا لغة تعبره لا صوت  
تولد صيانه (٢١).

إنها إشارة خافتة لا يمكن لغة  
أن تترجم هذه المواقف، لأن الشعر  
الصديق شعر رؤيا "لا يتحمل  
الإطراء الفكري ولا يطمح أن  
يكون واضحاً لأنه ينقل تجربة  
روحية غامضة بطبيعتها" (٢٢)  
وهذا ما يجعل الشعر العربي  
المعاصر يتسم بظاهرة الغموض،  
لأن الرؤيا في حد ذاتها غامضة لا  
تعتمد التسلسل المنطقي. كما هو  
معروف في الشعر العربي القديم  
إلا فيما ندر. إذ الشعر المعاصر

"يصدر عن حساسية ميتافيزيقية، تحسّ  
الأشياء إحساساً عضوياً، وليس وفق  
العلاقات المنطقية" (٢٣). ومن الصعوبة  
بمكان أن تعكس لغة المنطق عالماً غير  
خاضع للمنطق، فكل من العالَمين طبيعة.  
فهما يتعارضان ولا يتسقان. ولهذا يرفض  
الشعر العربي المعاصر التحليل المنطقي،  
إن الشاعر تتجاذبه ثلاثة عوالم:  
الذات، والواقع والتراث "اللغة". وعليه أن  
يكتسب الأثران بين هذه العوالم  
المتناقضة، ومن ثمة تبلغ الصعوبة حذماً.  
فعلى الشاعر أن يكون في الماضي  
والحاضر والمستقبل، أي في: التراث  
والواقع والذات.

لقد عهد بعض شعراء الحداثة خلقة





تغامر الشمس أن تضئها،  
يا لغة الحلم والسكون  
يا قلقاً في دمي هيناً (٣٠)

إن الشاعر تموز لغة الحلم التي يغيب فيها العقل والمنطق، وهو لا يميل على الواقع الخارجي كثيراً، إنما على الذات ومنطقها الخاص، يقول صلاح عبد الصبور في قصيدة أغنية إلى الله:

الله يا وحدتي المخلقة الأبواب  
الله لو منحنتني الصفاء  
الله لو جلست في ظلالك  
الوارفة الفناء  
أجدل حول الخوف والصام  
طول نهاري

أشوق فيه العالم الذي تركته  
وراء جداري  
ثم أذام غارقاً فلا يعرض لي  
حلم... (٣١).

فالشاعر تسيطر عليه  
انفعالات ذاتية، تغذيها الوحدة  
والعزلة والانسحاب من الواقع،  
والانفلات من صرامته، والالتحام  
بعالم الرؤيا، بحثاً عن اليقين،  
نتيجة القلق المسيطر على العالم  
العيش، يقول صلاح عبد الصبور:  
لكن هذا الحزن منبثق شامض  
مستوحش غريب

فقل له يا رب أن يفارق الدنيار  
لأنني أريد أن أعيش في النهار  
(٣٢)

إنه رفض المصالحة مع العالم الخارجي  
أو التفاعل معه، لوجود البديل المتجلي في  
العالم الداخلي الرؤيوي، والاستعلاء على  
الواقع الخارجي وقوانينه ومنطقه  
الموضوعي، فيسعى إلى رصد الحالات  
الداخلية الفاضحة بواسطة اللغة،  
والكشف عن عالم مجهول لا تحيط به  
اللغة المعيارية، لامتصاع عالم الرؤيا، فيمدد  
إلى لغة مكثفة إيحائية مركزة تختزل  
العوالم الخفية المجهولة، لأن "طبيعة  
الرؤيا الحدية هي المصدر الحقيقي لما  
يشكو البعض من "غموض" الشعر  
الحديث" (٣٣).

فالشاعر يرصد الانفعالات، في  
الرحلة التي يقطعها في لاوعيه، من رؤى

وأحلام، وذكريات ترسبت متجمعة في  
القصيدة فتكون بذلك "استجماعاً للحظات  
مقتالية، يوحدنها الحلم الواقعي، والإتكاء  
على قدرة الشاعر في شغل لفته اليومية  
وجعلها بوضاء منحنية" (٣٤).

وهكذا تكون خلاصة الرحلة في شكل  
بريق خاطف، يستهم منه الشاعر رؤياه  
فيصور بطريقة غير مباشرة هذا الانفعال  
سواء في شكل لذة أو ألم، رجاء أو ياس.  
وبهذا تقاطعت الصوفية والحداثة في  
الاستناد إلى عالم معقد وجمالي لا  
محدودة. وهذا سمها وراء اكتشاف باطن



روجه جاريدي

**الشاعر تسيطر عليه  
انفعالات ذاتية، تغذيها  
الوحدة والعزلة  
والانسحاب من  
الواقع، والانفلات من  
صرامته، والالتحام  
بعالم الرؤيا، بحثاً  
عن اليقين، نتيجة  
القلق المسيطر على  
العالم العيش.**

الوجود ورسم صورته المشبعة بالتعدد  
والغموض (٣٥) لكن هذا الغموض. ليس  
في كل الحالات، عينا مجانياً وليس لعبة  
تعميسية بريئة من الهم الفكري أو  
السياسي، ومن ثمة فإن النصوص الشعرية  
الحداثية، بمعقولها الفكري، واتصالها  
بالقارئ توزع في اتجاهين:

■ الاتجاه الأول: تراكب ثقافي في النص  
الشعري عن طريق التماس وتراكم الرموز  
والرؤيا تراكماً كمياً. في بعض الأحيان  
يتكرن بعض النماذج الشعرية في التراث،  
وما فيها من الأعباء الزخرفية والشكيلة  
في عصر الإنعقاد.

■ الاتجاه الثاني: يوجي بثقافة  
دسمة، زخمة، بنوء باستيمابها  
القارئ المتخصص فضلاً عن  
الهاوي بما فيها الإغراق في الرؤيا  
والذاتية.

ومهما يكن من أمر "الرؤيا التي  
هي نسخ الشعر (هائها) تحمل في  
ذاتها بذرة الثورة. بكل ما تحمل  
الكلمة من معنى (٣٦) وتتمثل هذه  
الثورية في البحث عن عالم بديل  
مفارق للواقع، وهذا ما دفع ببعض  
السورياليين والمتصوفة إلى تناول  
بعض المسكرات (\*). إما تماهياً أو  
تمشلاً. تعليلاً للملح ويحدثاً عن  
عالم الجنون والرؤيا، بصرف  
النظر عن كيفية حصول غياب  
الوعي، يقول البياتي:

يادَري بالسكر، وقال، انا الخمرُ  
وأنت الساهي

.....

فناولني الخمر ووَسَدني الكرمه محتوفا

ها أنذا أسجد في الحضرة سكران (٣٧)

هذه القصيدة تطفح بالسكر والجنون  
بعيداً عن عالم بديل يغيب فيه المنطق  
والعقل، حيث يرى الشاعر ما لم ير، ولا  
يمكن له في حالة صمود أن تراه عيناه، بل  
إن الشاعر في هذا العالم يهذي بالقهاص  
إلى منطق العقل، وحيلاته، ولكن حقيقة  
الأمر إن "المسكران هو الذي ينطق بكل  
مكتون (٣٨) ومن ثمة كان تغييب العقل  
أمراً ضرورياً، يقول البياتي:

أهذي وهذه الخمر ممي تهذي (٣٩)



ساجدين، قال: يا بني لا تقصص رؤياك على إخوتك، فيكيدوا لك كيدا إن الشيطان للإنسان عدو مبين<sup>(٤٦)</sup>. وقال تعالى على لسان يوسف وهو يخاطب المسجونين: قال: لا يأتيكما طعام ترزقانه إلا نأتياكم بتأويله قبل أن يأتياكما ذلكما مما علمني ربي<sup>(٤٧)</sup>. وقال تعالى على لسان العزيز: وقال الملك إنني أرى سبع بقرات سمان ياكلهن سبع عجاف وسبع سنبلات خضر وآخر بابسات يا أيها الملك أفترى في رؤياي إن كنتم للرؤيا تصبرون<sup>(٤٨)</sup>.

من خلال هذه الآيات تبدو في الرؤيا أشباه لا يقبلها العقل، لذلك كان علم تمبير الرؤيا "معنى التعبير الجواز من صورة ما رآه (الرائي) إلى أمر آخر<sup>(٤٩)</sup> ومن ثمة فهو يرى القلب باللسان، أي: تلميل الحوادث بنهر أسبابها الموضوعية، يقول أدونيس:

لأني ابهرت في هيئتي  
قلت لكم رأيت كل شيء  
في الخطوة الأولى من المسافة<sup>(٥٠)</sup>

هذه النظرة التي تخصنق الحجاب، وتهلك الستار وتتخطى الحس، وتجاوز الواقع، لا تكون إلا لمن رأى ما لا يرى. ولا تكون إلا لمن تمتع بحاسة الذوق، وتطلع بالرؤيا وكان صاحب حدس ونبوءة، حيث تأكدت معاناة الشاعر لما رأى بتكرار "قلت لكم" أربع مرات في القصيدة.

لقد تأكد أن طبيعة الرؤيا "مظلمة مبهمة، لا يتناولها مقياس العقل<sup>(٥١)</sup> متدللة بالتموض عن طريق هدم معادلات الواقع والزمن والنطق واللائق، ليتيم الشاعر منطلقا مغايرا هو علم التعبير من حيث هو "علم بقوانين كلية يبنى عليها التعبير عبارة ما يقص عليه<sup>(٥٢)</sup> ولا يطلق التعبير في تأويل الرؤيا من مقولات العقل، وإنما بعملية بعيدة عنه تتصلى في القلب. تجاوزا. ولذلك "من هضر القلب بالمقل فلا مبرقة له بالحقائق كما يعبر ابن عربي<sup>(٥٣)</sup> لأن القلب هو محل الوحي والإلهام والخطرات الحديثة، وفيه تتجمع الأضداد التي لا يمكن للعقل أن يجمعها في لحظة الوعي فتخرج اللغة، وكثيرا ما تخون

انعكاسا رؤيويها للعالم، ترسمه وتعيد صياغته من موقع تقتضيه عناصره وإعادة ربطها داخل بنية القصيدة<sup>(٥٤)</sup>.

فالرؤيا لا تؤخذ على ظاهرها بل يحتاج الرائي إلى ترجمتها وهذا ما نبغ فيه المتصوفة فأطلقوا عليه "علم تمبير الرؤيا" لأن الرؤيا لا تحمّل على ظاهرها إنما على باطنها فتؤول على خلاف ما هي عليه. كما ورد في صورة يوسف عليه السلام، قال تعالى:

"اذ قال لأبيه يا أيت إنني رأيت أحد عشر كوكبا والشمس والقمر رأيتهم لي



ادونيس

إن الكون في ظاهره مختل،  
بالقياس إلى العقل  
ومقدماته، فارثى الشاعر  
في عالم صوفي متعال،  
يعتمد فيه على المعرفة  
الحديثة الإلهامية، فكان  
"التموض لاعتماد الرؤيا  
على اللاوعي  
وعلى الجزء المبهمة الغامض  
في ذات الإنسان"

في حالة السكر امتزج الشاعر بغيره، وصار ذاذا واحدة، يقول في القصيدة نفسها:

مرة لي كنت فصرنا أنا المرة<sup>(٤٠)</sup>

إن الشاعر تحول. بفعل السكر. إلى خمر بعدما كان يشعر بالانفصال عنها، وأمعت التمارضات، وثلاشت التناقضات، وتمتاع "المرئي مع اللامرئي والمعروف بالجهول والواقع بالحمسوس مع الحلم. هكذا تكتمل رؤيا الشاعر في جدلية الأنا مع الآخر الشخص والآخر، الذات والموضوع، الواقع وما فوق الواقع<sup>(٤١)</sup>.

إن ظروف المصير، التي تم التطرق إليها في ما سبق، تغيرت الشاعر، وجعلته يرتقي في أحضان عالم مغارق يعتدم بالجنون والسكر والرؤيا، يثا عن اللامعقول، وعن نظام الكون الماروائي في برامته، ويكرته. يقول صلاح عبد الصبور:

كيف أجن  
لأحسن ينفض الكون المختل<sup>(٤٢)</sup>

إن الكون في ظاهره مختل، بالقياس إلى العقل ومقدماته، فارثى الشاعر في عالم صوفي متعال، يعتمد فيه على المعرفة الحديثة الإلهامية، فكان "التموض لاعتماد الرؤيا على اللاوعي وعلى الجزء المبهمة الغامض في ذات الإنسان<sup>(٤٣)</sup> يقول أدونيس:

قال لي الآن صدى منك  
"لا صبر لسنن الذي يحكي  
عني وعقل"  
أحييت في غريزة كشف  
فأرسلت قد الثواني قلبي وأعرف ما  
سيكون بلهفي<sup>(٤٤)</sup>

لقد استبدل الشاعر المعاصر الواقع بالمعالم الدخالي، وأصبحت الرؤيا هي منطق الشعر ولا منطق سواها، وهيها تتحول اللغة إلى شافية العالم، بوصفها

مستواها الفاضل (الرؤيوي) وفي ثابيتها واقفيا في شكل نظام لنوي. وقد لا تترجم اللغة المنطقية للموضوعية بمعياريتها الواقع الحلمي اللامنطقي، لأن اللغة أصلا نظام تواضعي لما هو محسوس، ووجود في الواقع المادي بالفعل.

فالشعر إذن هو تشكيل وهندسة، وتنظيم وترجمة وترتيب للحلم، وبتمبير آخر هو إعادة بناء الواقع على ضوء الحلم، وهذا منهج المتصوفة في تعاملهم بين قطبي رخي الواقع والرؤيا، لكن الحلم في كثير من الأحيان يتأني على الترجمة، فيجد القارئ المتخصص صعوبة في قراءة هذه الأشعار

الفارقة في ذاتها مفرطة إذ "يضرب الخيال الشرقي بأشياء بالمنطق العقلي، خالقا لنفسه منطقا مفاير" (٥٨) لأن اللبائن لفتته، وللظاهر لفته. ولا تتم الترجمة الباطنية إلا في حالة تعقيب العقل الواعي والحواس، يقول صلاح عبد الصبور في قصيدة رؤيا:

في كل مساء،  
حين تدق الساعة نصف الليل  
تدوي الأصوات  
أنداخل في جلدي، أتسرب  
أنفاسي  
وأندم ظلي فوق الحائط  
أجسول في تاريخي أتزده في  
تذكاري  
أحد بجسمي المتفتت في أجزاء  
اليوم الميت  
تستيقظ أيامي المدفونة في  
جسمي المتفتت

أتشابك طفلا وصبيًا وحكيما محزونًا  
يتألف ضحكي ويكائي مثل قرار وجواب (٥٩)

يظهر الجوّ الصوفي سافرا، فالعنوان هو "رؤيا" لاعتماده على البصيرة الداخلية، فحين تعقب الحواس تفتح الرؤيا الداخلية، وفي هذه الليل يفوس الشاعر في عالم الباطن فيتحد بنفسه على خلاف ما كان يشعر به من انفصال عن ذاته في الواقع، فيعود به اللاوعي إلى أيام لا يمكن للعقل الواعي أن يدركها، خارج منطق الرؤيا.

المعاصر لا يقيم للمنطق وزنا، ولا للعقل مكانا بين عناصر الصورة حيث لا نجد وشائج تربط بعضها ببعض، إذ المعنى الشرطي لا يكمن إلا في أعماق الشاعر. وبالتالي هذه الملائق لا يدركها إلا الشاعر في عالم الفهوية، في الحلم أو الرؤيا. فيسمى إلى إخراج هذا الفاضل اللامرئي، اللامحدود، في شكل موضوعي محدد، ومن ثمة يكون الغموض في القصيدة أو في خطابات الصوفي، وقد يصل في أغلب الأحيان إلى حد الإبهام والاستفلاق. خطابات الصوفي، مرتبط بالقصيدة المعاصرة، على مستوى الصورة في



صلاح عبد الصبور

حين تغيب الحواس تفتح  
الرؤيا الداخلية، وفي هذه  
الليل يفوس الشاعر في  
عالم الباطن فيتحد بنفسه  
على خلاف ما كان يشعر به  
من انفصال عن ذاته في  
الواقع، فيعود به اللاوعي  
إلى أيام لا يمكن للعقل  
الواعي أن يدركها، خارج  
منطق السرور.

الرائي في احتواء ذلك العالم، وفي هذا للمنى يقول أدونيس:

في عالم يليس وجه الموت  
لا لغة تعبره لا صوت  
تولد عينه (٥٤)

لقد تكررت الرؤيا عند أدونيس خاصة وشعرا الحدأة عامة كمنوان لقصيدته، أو كمنزون، أو تجرية لأنهم يسمون إلى تخلي الواقع وهمه ليهنوا على أنقاضه عالما جديدا، لا يمكن أن يتحقق في عالم المقول، حيث يجتمع ما لا يجتمع وتتصالح الأضداد وتتزايل المتناقضات، يقول أدونيس في قصيدة رؤيا:

ورأيت أن الهارين غداً  
والعائدتين غداً  
جسد أمزلة على وري  
ورأيت، الغيم حنجرة  
والماء جذران من اللهب  
...  
ودخلت في مقلص الخليقة في  
رحم المياه ومضرة الشجر  
فرايت أشجارا قراوذي (٥٥)

الشاعر متحقق من رؤياه، لقد تكرر لفظ، رأيت ثلاث عشرة مرة بلفظه، ومرة واحدة بمعناه "نظرت" وهذا ما يؤكد أنه ملجأ على الرؤيا، وأنه عابن عالما لا يمكن اختزاله

في الفاظ محددة، ولهذا استمرس في الرؤيا والأ كيف تكون جذران لماء من الفارة بهذا لا يقبله العقل المنطقي، وكيف تراود الأشجار الشاعر. فهذا لا يتحقق إلا في شباب الوعي حيث الرؤيا والحلم، وفكرة الحلم هنا لا بد أن تغلق الشرائع إلى جوه (أي جو الحلم) وتفتح له فرصة إطلاق الرغبات والفرائز والشاعر الباطنية الكامنة التي لا يمكن التعبير عنها في حالة الوعي (٥٦).

هكذا هي الرؤيا منطقتها خارج منطق العقل، وبالتالي لا يقفه لغتها إلا من كان يعمل شفرتها، وسبر أغوارها بالتصوف، وصايش تجربته، لأن الرائي كما يقول أدونيس: "ذاهل تحت شاشة الرؤيا" (٥٧).

وعلى هذا نجد بأن نظام الشعر العربي

الرباعي الخليلي



\* كاتب وكاديمي من الجزائر

## الهوامش والإحالات

- ١- أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر. تحقيق وتعليق، محمد عبد المنعم فخاخي. دار الكتب العلمية- بيروت- د. ط. ١، د. ط. ٢، ١٤٠٠ هـ.
- ٢- سيد قطب: كتب وشخصيات. بيروت. دار الشروق. د. ط. ١، د. ط. ٢.
- ٣- أدونيس: خواطر حول الشعر: مجلة الشكافة والثورة. ديوان المطبوعات الجامعية- الجزائر- د. ط. ١، د. ط. ٢، ١٤٠٠ هـ.
- ٤- أدونيس: زمن الشعر - دار العودة- بيروت- ١٩٧٨ هـ: ٩.
- ٥- أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري: صحيح البخاري - سداد المرفقة- بيروت- د. ط. ١، ج. ٤ - ١٠، ٢٠٠٩ هـ.
- ٦- أدونيس: صدمة الحداثة- دار العودة- بيروت- د. ط. ١، ١٩٧٧ هـ.
- ٧- أدونيس: مقدمة للشعر العربي- دار العودة- ١٩٧٩ هـ: ١٢٠.
- ٨- فاضل ثامر: جدلية الحداثة- مقال ضمن كتاب (الشعر ومفاهيم المرحلة، حول الحداثة، وحوار الأشكال الشعرية الجديدة)- وزارة الثقافة والإعلام- دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد- د. ط. ١، ١٩٨٦ هـ: ٩١.
- ٩- أدونيس: صدمة الحداثة. ص: ١٦٦.
- ١٠- المرجع نفسه، ص: ١٦٩.
- ١١- د. عبد الأمير الأسقم: الفيلسوف النزاري، إعادة تفهيم لتطور منهجه الروحي، سلسلة زمني علماء. دار صيدوات- بيروت- د. ط. ٢، ١٩٧٧ هـ: ٩٧.
- (\*) يقصد أدونيس الرؤيا.
- ١٢- أدونيس: صدمة الحداثة. ص: ١٦٨.
- ١٣- عبد الرحمن بن خلفون: التسمية - دار الكتاب اللبناني- المكتبة المرسيية- بيروت- د. ط. ١، ١٩٨١ هـ: ١٨.
- ١٤- أدونيس: مقدمة للشعر العربي- ص: ١٢٠.
- ١٥- أبو الملا غنفي: مقدمة كتاب فصوص الحكيم لأبن عربي- دار الكتاب العربي- بيروت- د. ط. ١، ١٩٨٠ هـ: ٩.
- ١٦- المرجع نفسه. ص: ١٠.
- ١٧- أدونيس: صدمة الحداثة- ص: ١٦٨.
- ١٨- أدونيس: مقدمة للشعر العربي- ص: ١٦٦.
- ١٩- ينظر أدونيس: زمن الشعر- ص: ١٢٠.
- ٢٠- أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص: ١٢٤.
- ٢١- أدونيس: الآثار الكاملة. دار العودة- بيروت- د. ط. ١، ١٩٧٧ هـ: ٣٣٥.
- ٢٢- د. غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟. بيروت. دار الآفاق الجديدة. ط. ٢، ١٩٧٨ هـ: ١١١.
- ٢٣- المرجع نفسه. ص: ١١٠.
- ٢٤- المرجع نفسه. ص: ١٠٨.
- ٢٥- أدونيس: الآثار الكاملة. م. ١، ص: ١١٩.
- ٢٦- د. غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟. ص: ١٦.
- ٢٧- أدونيس: مقدمة للشعر العربي. ص: ١٠٢.
- ٢٨- د. غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟. ص: ١٦.
- ٢٩- د. سعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث - مقوماتها الفنية ووظائفها الإبداعية- دار النهضة العربية- بيروت- د. ط. ١، ١٩٨١ هـ: ٨٧.
- ٣٠- أدونيس: الآثار الكاملة. م. ١، ص: ١٢٥.
- ٣١- صلاح عبد الصبور: الديوان. بيروت. دار العودة. ط. ١، د. ط. ٢، ١٩٧٧ هـ: ٢٢٤.



إلا أن الملاحظ هو أن عالم شخصيات صنع الله إبراهيم عادة ما يتراوح ما بين: عالم الواقع الهادر الذي يحيط بها ويهدد بابتلاعها، وعالم الخيال الذي تقم فيه، وتمتدحه جزءاً لا يتجزأ من عالم الواقع هذا. كما أن هذه الشخصيات تعيش في حالة حصار مطبق، وتتحرك داخل دوائر ضيقة شبه مغلقة، وفي الوقت نفسه، تتخبط في متاهات حيائية عصبية، لا ينتج عنها سوى الأوهام والهلذيان المصعوم. وهذا ما يجعل بعض نهايات رواياته نهايات دائرية، تتجلى دلالاتها من خلال المشاهد تلك المثيرة والغريبة التي تتخلل رواياته من بدايتها إلى نهايتها.

#### ١. نهايات دائرية وتكرارية

إن معظم روايات صنع الله إبراهيم تخضع لبناء الدائري في الكتابة، حيث تتماهى فيها البداية بالنهاية وتشابهان. ففي تلك الرائعة، تبدأ الرواية بمودة الراوي/الشخصية الرئيسية إلى الجبل، وتنتهي بمودة من بيت جدته إلى البيت، كما تبدأ رواية "نجمة أغسطس" بالسفر وتنتهي أيضاً بالسفر. كذلك الشأن بالنسبة إلى رواية "بيروت بيروت"، فالراوي يبدأ حكايته بموقف ركوبه الطائرة، وينتهيها بالحدث عن استبداده للسفر من جديد.

١٠١. المصدر: الحلزوني/النهاية، تلك الرائعة

إن التخفيف من صرامة الحبكة بالمفهوم التقليدي، في بعض روايات صنع الله إبراهيم، يتم استبداله بسرد هواجس وتغيلات الشخصية الرئيسية التي تقدم لنا مجسولة الهوية وبلا تسمية. وبالمودة إلى روايته الشهيرة "تلك الرائعة"، نجد أن هذا العمل لا يخلو من لمسات فنية مغايرة، تقوم، بالأساس، على التضخيم بالحبكة الروائية التقليدية، وكما رأينا ذلك من قبل، تفتح الرواية منذ البداية من وسط الأحداث، وبالتضيق لحظة الإخراج عن المسجون، ليعود إليه بعد ذلك بدون تهمة هذه المرة.

فقد أصبح المسجون مرفوضاً من طرف أقرانه وأصدقائه الذين امتنعوا، كل بطريقة الخاصة، عن إيوائه مؤقتاً، وتحجج كل واحد منهم بحججه تدفع عنه تهمة إيواء شخص له سوابق بحيث لم يجد حتى عنواناً مؤقتاً محدداً يستندل به البوليس عن مقر إقامته، ليعود على التو إلى السجن.

وفي السجن يبدأ بالتذكر واسترجاع لحظات الاعتقال، وما قبل السجن عبر سلسلة من الدعايات المؤلمة، ثم يفرج عنه لاحقاً بعد أن قبلت أخته إيوائه في شقتها في مصر الجديدة، لتبدأ بعدها

## النهايات في روايات صنع الله إبراهيم

د. سعيد الالكاسبي

يحتاج صنع الله إبراهيم إلى بطاقة تعريف لتقديم للقارئ العربي، فهو أحد أهم الأصوات الروائية العربية المتشردة، منذ أن هاجم الجميع بروايته الصغيرة ذات الأسئلة الكبيرة، "تلك الرائعة" (١٩٦٦)،

والتي أقامت الدنيا ولم تقعد لها بعد أن طالها المنع في كثير من الدول العربية. لكن صنع الله لم يقف عند حدود هذه الرواية/الحدث بل صمم على أن يكتب بذات الإيقاع روايات أخرى من قبيل: "اللجنة"، و"بيروت بيروت"، و"ذات" و"وردة" و"أمركايلي"... أما آخر أعماله في هذه السباق، فيتعلق الأمر بذكراته التي وسماها بـ: "يوميات الواحسات" (٢٠٠٥). يستعيد خلالها تجربة الاعتقال السياسي التي كانت موضوعاً أساسياً في روايته الأولى...

صنع الله إبراهيم

دورة حياتية جديدة، هي عبارة عن حلقة دائرية مغلقة.

في البداية يشرح المصدر/ الشخصية المحورية في المشي على غير هدى، كما سيهزون بعض معاريفه واصطفائه القديم هنا وهناك، ثم يعود بعدها إلى البيت، منتظراً العسكري الذي يصل له دفتر التوقيع، ليقع فيه، فيكتب العسكري اسمه أمام اليوم وينصرف، وهكذا دواليك، في دورة دائرية لا تنتهي، وبلا أي جديد من شأنه تكسير إيقاع هذا التجوال اليومي الرتيب.

وللملاحظ أن أحداث هذه الرواية الصغيرة الحجم، تبدو لنا في واقع الأمر خالية من حبكة تستند إليها، فهي، إذ تقتصر على مجموعة من الأحداث النموذجية الكبرى، تبني أساساً على مجموعة لا حصر لها من الأفعال الصغرى المتضمنة التي لا تقوم على منطق واضح (1). هكذا يمكن اختصار أحداث الرواية في خروج السارد من سجنه، وتجوله في شوارع المدينة وأزقتها، وانتقاله إلى أمكة مضطفة عبر الممر والأتوبيس.

خلال جولات السارد الثقافية يتم فتح المجال للذاكرة كما تستعيد شريط الماضي عبر أزمنة مضطفة وأمكة متوالية لا تزال تعيش في أصدافها، مع التأكيد على أن "الوضعية الأولى التي منها انطلق لا تتغير والأفعال لا تنمو عبر الزمن في كل تشابه بدون أن يشهد منطق سببي واضح المعالم وهي لا تتطور بل تتوزع وتتشتت (2) وفي النهاية، وبعد سلسلة من الجولات التي لا هدف منها، سيهزون السارد بيت جده، وسيكون اللقاء خالياً من أجواء الدفء والحميمية المفترضة. ليكتشف من خلال حوار مع جده نبأ وفاة أمه منذ أسبوع، حيث تخبره الجدة عن لحظات الاحتضار وأخيراً الموت، ليهرب السارد قائلًا: "تطلعت في ساعتك، كان موعد مع العسكري يقترب، وقلت واقفاً، وقلت: يجب أن أذهب الآن، وودعتهن. ونزلت السلم، وفارقت الموت، واختزلت الشوارع الجانبية حتى مهدان رميسين. ثم انتهت إلى محطة الميترو... (3)".

كانت خطوات السارد تواصل قطع الدروب ذاتها كل يوم بدون أن يحدث لها وجهه أو هدفاً. يدخل المنزل ثم يخرج لتستقبله الطوارق مرة ثانية، فمثل هذا الأسلوب لتصريف واقع الحياة والسماح لا يقل إيلاسا من وضعية الاعتقال؛ إنه نوع آخر من "الاعتقال الجبري المفروض، تلقى معه الشخصية. وهي في حالة سراحاً أكثر ضجراً من يوميات العلق. وهكذا يعود السارد فاضلاً إلى البيت ليتذكر موعد التوقيع الروبيني في دفتر الحضور، في الزمان والمكان المحددين.

## الزمن الروائي، زمناً دائرياً تكرارياً، تتحرك في نطاقه الشخصية فيما يشبه مراوحة الذات للفضاء نفسه، من شارع إلى شارع، ومن سرداب إلى سرداب، ومن بيت إلى بيت.

وهنا يصبح معه فعل التوقيع مفصلاً نصياً من المفاسل المركزية في تلك الرائحة. بواسطة هذا الفعل الروبيني يتحقق التكرار الدائري الذي طبع الرواية من بدايتها إلى نهايتها. ذلك أن دوام التركيز على شيء بعينه يتحول إلى لا تركيز، وهذا التركيز يخلق السام والدوار. وهنا ينعدم الفعل الذي يمل الذات بالموضوع ليحدث التواصل المتطور.

أما الزمن الروائي، فهو - موازاً مع ذلك - زمناً دائرياً تكرارياً، تتحرك في نطاقه الشخصية فيما يشبه مراوحة الذات لفضاء نفسه: من شارع إلى شارع، ومن سرداب إلى سرداب، ومن بيت إلى بيت. ويتجلى الزمن هنا في شكل الدائرتين متداخلتين كحلقتين في سلسلة: الحلقة الأولى هي العالم الخارجي الذي يصيح بالطلوع من كل صوب، والحلقة الثانية هي عالمه الداخلي الذي يتهم فيه. إذ تمثل الذات مركز الدائرة. أما أطرافها فهم أولئك الذين يحيطون به، أو يدورون في فلكه.

نخلص هنا إلى أن النهاية هي: تلك الرائحة هي مجرد تكرار لفعل يماره مرات، وهو فعل مجيء الشرطي لمراقبة حضور السارد؛ وبالتالي تظل الرواية مفتوحة الأفاق. بمعنى أن هذا الفعل نفسه هو العمود الفقري الذي سيستأسس عليه النص من بدايته إلى نهايته. من هنا يشير النص بوضوح إلى تشكل الحركة الدائرية، كما لو كان الأمر عبارة عن دورة زمنية حتمية في دائرة منغلقة (fermé Circuit) أو قدر جبري لا يصدى عن وقوعه، وما على السارد إلا أن يسير تجاه قدره، إرادياً أو لا إرادياً، شعورياً أو لا شعورياً.

٢٠١. الصبر التكراري (نهاية روائية، "ذات") تحاول الشخصية الرئيسية في رواية: "ذات" مراراً وتكراراً أن تنقب أمام العديد من حالات القسا المستشري في وسطها

الاجتماعي دون جدوى. ويبدو أنها عجزت عن التصرف الإيجابي في فعل شيء ما ترتب عنها الضائق، وما لحقها من ضرر بعد أن اشتدت سمكاً فاسداً.

تتسائل الشخصية في حوار داخلي يائس، بشي بالامتسالم للأمر الواقع، والقبول السلمي بكل ما يجري: ماذا تفعل الآن؟ تنصب إلى الحائل وتحاول استرجاع تقودها؟ وفي حالة رفض البقال حل ستقدم في شأنه شكاية إلى المكتب الذي يشتت من التردد عليه لنفس القضاء (قضايا الأغذية الفاسدة) بدون جدوى؟ أم أنها ستجبه إلى مركز الشرطة لتبلغ عنه؟ وخلالها ترد على ذهنها جواب أمين الشرطة سمكة فاسدة؟ يبقى متكيهاً، لتدرف قائلة: سمه حق، فالوضع تافه. شديد القمامة، شعرت بالندوة تتجعب في عينيها، فالتقت بالسمكة والزوجة في صفحية القمامة، وتحاملت على نفسها، ففارت المطبخ واتجهت بوضوح متشاكفة إلى الميكو: المرحاض (4).

إن النهاية هنا هي عبارة عن حركة لولبية دائرية لا تقتضي إلى أي مخرج، بل هناك مراوحة للألأ وتكرار رتيب إلى حد الملل من جراء تشابه المواقف والموضوعات والتمناج الدائرية نفسها. فإذما تصطدم هذه الشخصية بمظاهر الفتن والفساد والتدليس، ولا تتروى في البلاغ عن حقها لدى المعينين بالأمر، وندماً تكون النتيجة مضطربة ومضطربة للأمرال-إن زمن الفساد يمتد مطايره، كان بمثابة الدائرة التي تتجلى كل محاولات انفلات شخصية "ذات" (وتحطابق في هذه الرواية اسم عنوانها: "ذات" مع اسم الشخصية الرئيسية: "ذات") من شريطة التكرار الملل. وإذا كان هذا الراهن فاسداً، فإنه يتضمن بذور الفساد في الزمن القادم/المجهول، صامتة التبرية مضطربة لمل هذه البذور الفاسدة. وهذا ما يجعل من ملحوظ الشخصية الخلاص من هذه الدائرة الجهنمية لا تضي بمؤشرات التحول التي لدى الشرير ولا حتى البعيد، ذلك أن دائرة العلاقات تضيق وتضيق، ولا أمل في مستقبل أفضل.

هذه الوضعية القائمة هي التي أوصلت "ذات" إلى مرحلة اليأس من أن تتغير ما يمكن أن يتحقق في ظل تلك الأوضاع المتفككة والفسادة على كافة المستويات، فكل جديد ما هو إلا نصفة رديئة عن القديم الفاسد. إذ إن رتابة أيامها تزداد ترسماً، ولا أمل في أنقراض هذه الدائرة التي تكبس على انقسامها بقوة، بل كل ما هناك لا يعمل إلا في سبيل استكمال البعث الدائرية الجهنمية، مع استحالة البعث الإنساني عن خلاصه، وبصلا أجواء يتهم



من رواياته، ومن حركية المجتمع أصلاً.

## ٢. نهايات كافكاوية، مرعبة وشاذة

تتصف نهايات الروايات التقليدية بعدد أمثل من المعقولية التي تجعل أحداث النهاية مهيرة ومستساغة في الوقت عينه. إلا أن نوعاً مابعداً وصادماً من النهايات برز إلى الوجود مع الرواية العربية الجديدة، بحيث بدأ يفرض نفسه بقوة في الساحة الأدبية. ويتعلق الأمر بنهايات مفارقة ولا معقولة.

ولقد شكلت معاناة بعض الروائيين النفسية الجسدية في زنازين بعض الأنظمة العربية القمعية عنصراً هاماً في تنامي تيار الميت واللامعقول. فالأحلام الخفية، والكوابيس الخائفة، والحالات العصابية الحادة، والشذوذ الجنسي المرفق، كلها علامات دالة على حضور هذا التيار الروائي المتميز في أدبنا العربي بشكل وازن.

ويمكن تتبع تلك الحالات النفسية العصابية في كل من "ثلاثية وجوه لبيد" لغالب هلسا، و"تصميمي من الأفق" لعبد القادر بن الشيخ، وكذلك في طلوسات غسان طعمة -فرمان-، وكوابيس شخصيات "السفينة" لجبران إبراهيم جبرا، وتكتمل دائرة الرعب لديه في "الفرفر" الأخرى التي انصمت بدوح سريرية وسوداوية بشدة.

ومن الطبيعي أن ينعكس هذا الجو العام الذي تدور في أحواله أحداث الروايات على خطاب النهاية باعتبارها محصلة لما سبق من أحداث ووقائع. فقد جاءت نهاية "ثلاثية وجوه لبيد" لغالب هلسا على الشكل التالي: صرّت نحو الباب، توقفت قليلاً، ثم التفت خلفي، من تحت كتفت أيوب برز شعر كثيف، ثم وجه لم استطع تحديد هلامه. أخذ يرتفع، حتى ارتفع بالتدرج الكافي، ثم نداني.

غالب، لا تسن أن تأتي لطفلة. تأملت الوجه، كان وجهها مجهولاً، وكذلك الصوت كان من الصعب التعرف عليه، إذ كان مختفياً.

سوف أجيء لتلطف باللعج. وأخذت أهيئ السلم إلى الدمارة (٥)، كما نلتمس نظير هذه النهايات الكابوسية، على مستوى المضمون، في نموذج نهاية رواية "تصميمي من الأفق" لعبد القادر بن الشيخ، فكان ذلك حين استيقظت الأم المجهوز، هنالك، في بيت مستطيل، فقصصت على زوجها محتوى منامة مزعجة فخرقت في وجهها بادئ الأمر ثم طمأنها قائلاً: إنك تلمين، فاستسلمت لدليلها والحوال وتوالت النوم. ولم تتم، ثم اختطفها نعاس الفجر.

ثم لم، يستمر الهذيان في تركيبة

## تتصف نهايات الروايات التقليدية بحد أدنى من المعقولية التي تجعل أحداث النهاية مهيرة ومستساغة في الوقت عينه. إلا أن نوعاً مابعداً وصادماً من النهايات برز إلى الوجود مع الرواية العربية الجديدة

وإحباطها، وفقدان قدرتها على التواصل مع الناس. وهنا نجد أنفسنا بآزاء قفص لا نهائي، يتخذ من الصمت مثله الأعلى، ويقوم على بث وعي مروع، من جانب الروائي. يتعاقق المجتمع العربي المتصف، بالمشوشية، والتتو، والانتعاج، واللاغاية.

وعلى ما يبدو، فإن صنع الله استطاع أن يجهد التعبير عن تلك الحالة المازومة أبداً لإيجاد، شخصياً المواقف المباشرة وغير المباشرة لوقوع الشخصيات في شرك هذا الدوران الرتيب الذي لا يؤدي إلا إلى الموت البطيء. كما يفسد لنا ذلك السلوك القروي طليعة المضمون الميثي الثاوي في منامرات الشخصية الرئيسية. أما مظاهر هذه الدورة الجهنمية فتكتمل في إغلاق الروائي كل الخارج المحتملة التي قد تنتهي بها أحداث الرواية. وذلك ما يدفع القارئ إلى التساؤل الملح حول طليعة هذا النوع من النهايات التي يقترحها صنع الله إبراهيم.

فهل توقفت هذه النهايات في إيجاد مخارج مناسبة لتصير تلك الشخصيات، التي إق في الخروج من هذه الدائرة التي تضيق كلما تقدم السارد في سرده؟

قد تعتمد وجهات النظر في الموضوع هكذا. فهناك من يسهزم أن هذا النوع من النهايات، لا يشكل نهاية بالمفهوم المتعارف عليه، ليحكم على الرواية بأنها ليست محكمة البناء ولا تحكم على تصميم منسج، ما دامت لا تفتح النص ولا تفتحه، كما أن هناك من سيجهد في منظور صنع الله للكتابة الروائية المختلف ما يبرز هذا النوع من النهايات، ويجهل أمراً يدخل في نطاق التجديد الروائي المرتبط بحركية الواقع الخارجي. أما هذه النهايات، من منظور صنع الله إبراهيم، فما هي إلا استمرار للنص واللامعقول الذي يعتبر جزءاً لا يتجزأ

عليها القلق والفرع والانتعاج، ليصبح البعث من الخلاص نوعاً من الميت، في عالم خارجي يصير على إمداد البادئ الأولية لحقوق الإنسان من كرامة وحرية وحقوق.

هكل المحاولات التي قامت بها "ذات" من أجل خضوع ما يحدث في مجالها الجغرافي الضيق، لا جدوى منها، لأن من يبحث عن التغيير في مراديب الإدارة الفاسدة، وفي دائرة بشرية متعقبة شبيهة بالمحاولات الميسرة في واقع تتجذر فيه عناصر معانة التغيير المنشود، خصوصاً إذا كانت سوداوية الحاضر مستطول بظلالها الآتي، وفي المقابل، لا تتيح الشخصيات ضيقاً فريداً فقط، بل ضيقاً إنسانياً، وما انته في الطرقات، والسراريب إلا رسماً من رموز هذا الضيق.

هكذا لا تكون أطراف الدائرة يتركزها وأطرافها سوى رموز مأساة وجودية في مجتمع فقد الطموح إلى الغد الأفضل، ولكل الرؤية المأساوية تتلخص شخصيات صنع الله منذ الطفولة، تلازمهم ملازمة قديرة لا هناك من سطوتها، كما تشكل ميسم النهاية في كل من تلك "الرواية" و"ذات".

فلا تتصلب عناصر محتوى الروايتين فحسب، فالتناظر حاصل حتى في مبانها الفنية، هذا المبنى يتحقق مرة أخرى، من خلال توبيكات متشابهة في الصياغات الروائية اللاحقة بدرجات متفاوتة، ذلك أن حركة البطل في كلتا الروايتين ليست سوى حركة دائرية، لا توجي بمخرج من الشرقة التي تحاصر فيها الشخصية. بالإضافة إلى ذلك، فإن كل محاولات الإفلات من ذلك الحصار النفسي والاجتماعي المضروب حول هذه الشخصيات محكوم عليها بالفشل الذريع، وحتى ما يبدو ظاهرياً أنه حركة داخل دائرة مغلقة ما هو إلا حركة وهمية، تقابلها حركة طفيلية، خارجية، تشترك الحركة الوهمية، أي أنها تصير في المدار المغلق نفسه.

هكذا تتحول الحركة الداخلية في النص، إلى نوع من الدوران الطرزي الذي يرتفع مرة، ولكنه سرعان ما يهوي إلى القاع مرات، بحيث يستعصي على الشخصية الانفلات الإيجابي من هذه الدائرة المزلزلة المفرغة، والمغلقة في الآن ذاته، لتأسيس خط تطوري متصلع، يأن نهاية ما لهذه الدورة الحياتية التي لا مخرج لها.

فالتخلف في كلتا الروايتين لا توجي ببعد، لا تشي بإطلاق حياة أخرى، ذلك لا أمل في خروج الشخصية من تلك الحركة اليائسة داخل أسوار غريتها

الرواية





الصمت على ورق الصمت عشية الصمت وأنا أحلم الواقع، (٦).  
وعادة ما يتحدد نظير هذا النوع من النهايات على التباس ما يعتبر نقطة انطلاق مجهرية في الرواية ككل، سواء تعلق الأمر بالتباس في مسار أحد الشخصيات، أو ضغط الزمن أو رعب المكان. وهذا ما يجعل القارئ يستغفر كل طاقاته لتتبع خطوات أحداث الرواية للتمسك والتي عادة تفضي به، وبشكل فجائي، إلى هذا النوع من النهايات غير المتوقعة.

فقد نصاب بالحيرة والتردد عند قراءتنا لمفتحات هذا النوع من الروايات، لأننا لا نعرف طبيعة السبب في هذه المشاهد المبالغ فيها والصاعدة والفاجعة التي تتصحب أماننا منذ الوهلة الأولى، ويزداد دهولنا حينما نكتشف نظير هذا الخلل والانحسار في وسطها (وسط الرواية)، ما دمننا لا نحصل على حكاية تتقدم إلى أمام وفق مبدأ تعاقبي مألوف، بقدر ما نجد مراجعة الحكاية لذاتها. لكن ذلك يصبح ضرباً من الميت حكاية تتقدم إلى أمام الأمر بنهايات مقشرة، ومخبئية لأفق انتظارنا. ذلك ما تقتصره علينا كل من نهايات: "اللجنة" و"بيروت بيروت" لصنع الله إبراهيم.

١٠٢. نهاية مرجعية (نهاية رواية: "اللجنة") لا شك أن أغلب روايات صنع الله إبراهيم، تستمد مادتها الرئيسية من سيرته الذاتية، إلا أنها لا تتشغل بتسجيل الوقائع والأحداث قدر اهتمامها بجعل هذه الوقائع مغلطات لتصوير الشخصية الرئيسية التي تعاني من آزمات نفسية، وته اجتماعية وأنداد الأفاق ... فتفتح رواية "اللجنة" لحظة بلوغ المسارد إلى مقر اللجنة في الشامنة والنصف صباحاً، أي قبل نصف ساعة من الموعد المحدد له. يقول السارد: «بلنت مسرر اللجنة: ٨.٠٠، ولم يجد في الأمر غرابة عندما ألمحه الحارس أن اللجنة لن تأتي قبل العاشرة والنصف، حيث ستطول فترة الانتظار حتى الظهر.

من الملاحظ أن تقديم لحظة "اللجنة" جاء بالتعريف، ولكن بدون أية إشارة إلى طبيعة هذه اللجنة، ووظيفتها، ومهدفها. وبذلك يخلق السارد تشويقاً ضمنياً لمعرفة اللجنة المعرلة والمجهولة في الآن عينه. ويأتي السارد لاحقاً ليكشف عن حالة القلق التي تصاور الشخصية، وهو على أعبه المول أمام اللجنة المجهولة - الملوثة، بكل ما تحمله الكلمة من معان متعلقة بالبحث والتفتيش والنقص، وبوصاف المهابة والوقار والصرامة. فالقارئ، إذاً، مدعو منذ اللحظة الأولى لمشاركة السارد

قلقه وانتظاره المملء.  
أما النهاية، فتجبه لتغلق دائرة كانت قد انفتحت منذ البداية مع وصول الشخصية إلى مقر اللجنة، دون أن تعمل هذه النهاية على رسم أفق ما، قد يشكل مخرجاً معيناً تقضي إليه نهاية الرواية. ذلك أن اللجنة ستقضي الأمر على ما هو عليه، ولن تسمح بالأحداث كي تتطور صمداً نحو مخرج يحكمها قانون التطور. ولقد فلن المسارد إلى هذه النتيجة في الصفحة ما قبل الأخيرة من استمساك للأمر الواقع، موجهاً خطابه المزوج بمرارة ساخرة: «وأسارع هاهول إنني لست من المنداحين بحيث أصور أن الهدف لو تحقق سيكون نهاية المطاف، إذ من طبيعة الأمور أن تحل مكانكم لجنة جديدة، ومهما كان حسن نواياها وسلاسة أهدافها، فلن يابث الفساد أن يطرق إليها، وتصبح عشية بعد أن كانت علامة، ويتحتم إزالتها بعد فترة من الوقت، طال أم قصرت» (٧).

كما قرر الشخصية بوجود حالات مجتمعية مماثلة تاريخياً، استطاعت فيها الجماعة أن تكبر منطق التغيير وأن تتغلب على كل المعوقات التي تتصحب أمام التقدم والتطور، وعن طريق عملية التغيير والإحلال المتكررة، ستفقد مثل هذه الجماعة تدريجياً ما لها من سطوة ويكثر من الشاسي والأسف يستطرد السارد قائلاً: «إلا أنني للأسف أن أكون هنا عندما يحدث ذلك، بسبب المصير المقرر له».

إنها استنتاجات دالة تدفع على التماس، وترسم لدى الشخصية الاقتناع بالأفق المسدود، في ظل استمرار تمتد اللجنة، وقسوة أحكامها غير العادلة. أما نهاية رواية "اللجنة" فجاءت على النحو التالي: كان الظلام قد حل، فوضعت تسجيلات هؤلاء المبدعين العظام في متناول يدي. وأخذت مكاني المضلل خلف المكتب، عند الحائط الأخير لمسكني، مضيت أنصت للموسيقى التي تردت نغماتها في جنبات الحجرة. وبقيت في مكاني، معطماً منتشياً، حتى انبج الفجر.

عندئذ، رفعت ذراعي المصاصة إلى فمي، وبدأت أكل نفسي (٨).  
في هذا السياق بالضبط، يستطيع القارئ أن يحدس طبيعة النهاية المقررة التي ستؤول إليها أحداث الرواية لا محالة. وهنا تلعب الظروف المصاحبة لحدوث النهاية دوراً بارزاً في تصميم الموقف إلى مرحلة التوتر الذي يتوج بسلوك شاذ تاكل فيه الشخصية بعضاً من جسمها، كأننا أمام كائن متوحش فقد

إنسانيته وتحول إلى مخلوق آخر. من هذه الظروف ما هو طبيعي (الليل، إضاع الموسيقى، ومنها ما هو نفسي (الأرق، والإحباط، والإحساس بالغبن والجور).  
هناك، إذاً، تقابلات واضحة بين كل من المفتحة والنهاية. فالسارد بلغ مقر اللجنة في بداية الرواية في الشامنة والنصف صباحاً، أما في النهاية فقد كان الظلام قد حل في غرفته، وبمدها رفع ذراعه المصاصة ثم شرع في أكلها! إنه سلوك غريب وغير مبرر، وموقف غير منطقي ولا متوقع، ينم عن سمعة كافيكية خبيث يتجلى على العديد من الروائيين الجدد. وهنا تتصل البداية بالنهاية اتصالاً عضوياً، تكون فيه النهاية وإجابة عن البداية، إذ يتخذ الراوي موقفاً نهائياً من اللجنة التي حكمتها، ويضع نهاية لتصرفه وهو الشروع في أكل نفسه (٩).

في هذه النهاية، يرتفع مستوى اللاوعي، ليصبح ما مضى من غريب المواقف والسلوكات خيرة لتفجير النهاية، لذلك يتراجع صوت المسار الصوت والتوازن والمنطق لينهض صوت الموت والألمعوس. بحيث نتاجتنا الشخصية الرئيسية بتصرف لا تفسير له، ويعمل لا معقول.

هذه التصرفات الغريبة من لدن تلك الشخصية تروم تهيج أعصاب القارئ وحواسه، قبل أن تحاول إفهامه وإثارة ذهنه، وكأنما كانت الخلفية من هذا النوع من النهايات هو إثارة حساسة القارئ بجرعة زائدة من حالات الشخصية في قمة غرابة تصرفاتها لتجسيه بخطورة ما يجري، والاعتماد عن دفعة شعوره بنموذج النهايات المسيدة... فقد يمتدح البعض أن مثل هذه النهايات سلبية، لكن إذا نظرنا إليها من منظور جدلي وجدنا إيجابياً، من دام التصلصن من الطرف السقيم في الجسم قد يؤدي إلى حماية الذات من عدوى انتشار هذا المرض في سائر الجسم.

هكذا نستطيع القول إن أكل المسارد لأطرافه هو بمثابة الحل الاستثنائي للمعضلة الشاذة التي يجد المسارد نفسه أمامها، في سياق علاقته بلجنة غير عادلة ولا متصفة، تكيل له التهم، وتكرسه بأحكام لامتقولة/قاسية، كما تصر على تجريدته من كل حقوق المواطنة، بله من إنسانيته حتى.

١٠٣. نهاية جنسية ضالة (نهاية رواية: "بيروت بيروت")  
يفتح صنع الله إبراهيم رواية "بيروت بيروت" بنهاب المسارد (الشخصية الرئيسية) إلى بيروت، أما النهاية فيمتلها





فعل عودته إلى مصر. وربما يتألمس فعل انذاب إلى بيروت على خلفية منع نشر عمله الإبداعي في مصر، لتصبح بيروت هي الحل الوحيد والآنصب لإتقان الخطوط من الضباب، وإخراجها إلى حيز الوجود في بلد طاملا ورد الخفقون على أنه الزكة الأساسية التي يتقن فيها الخفقون هواء الحرية المفقود في أوطانهم، فالسفر، على هذا الأساس، له أهمية خاصة، لأنه ليس مجرد تيمة عرضية في الرواية، فلا معنى لوصف انذاب والإياب في بيروت "بيروت" إلا من خلال البعث عن صيغة ما لافتتاح النص وإنهائه.

فيإذا كانت البداية تؤذن بفصل انطلاق/خروج المسارد للبعث من حل المخطوط الذي منع من النشر في البلد الأم للمسارد، فهل سيحقق هدف نشر المخطوط في بيروت؟

هذا الأمر لن يتحقق في نهاية الرواية كما كان متوقفاً. إذ سيمرض المسارد (وهو الكاتب المفترض) لجموعة من المسامات والابتزازات التي ستؤدي به في النهاية إلى محاولة خلق زوجة الناشرة؛ لم اختفها، ولم يتحقق أورجاجة، فقد استعصمت قواها، وبهفتي عليها بفتن، واستطلعت أن تخلص رفيقها من بين أصابعي. وهيت واقفة وهي ترمقني في هلع، بينما تهالك في مقعدي، لاشأاً، مرتشش الأطرافه.

(١٠) ولقد جاء السلوك العصامي من لندن المسارد كدء فعل عنيف على القشحات الشاذة التي اخترحتها زوجة الناشر على الكاتب قصد نشر مخطوطه. ذلك أن التواصل الكلامي بين المسارد وزوجة الناشر بلغ حداً أقصى، لينقلب إلى تواصل جسدي بين الطرفين، خلاها ستقو المرأة

## نجد أن الروائي في "بيروت بيروت" صحن بالحبكة كما هي مأثوفة في الرواية التقليدية، وأحل محلها نوعاً من التوتّر الداخلي الذي لا يحكمه منطق السبب والنتيجة

بما سيجعل الشخصية في حالة اهتياج شديد، حينها يملو صوت العقل ليميل إلى حالة الزرقانا، أو قد يقع الفرد في حالة جنون محقق.

إن الاندفاع الجنسي للشخصية في هذه الرواية يختلط برغبة حبشية في خلق غريمته التي كان شذونها الجنسي مفتعلاً، لأنها تقترض أنها تتقصّد. من وراء مرادونها له. صمداً سهلاً، خصوصاً في لحظة التنفّس عن كبت جنسي مفترض لدى الشخصية. مما أثار اشتزاز هذا الأخير، والذي تحول رد فعله الجنسي إلى سلوك مرضي سادي بفعل سلوك المرأة المتمد تجاهه.

ونذكر في هذا المقام أن صفات الشذوذ لازمت الكثير من أعمال صنع الله إبراهيم، سواء في حالة الاستمءاء في تلك الرأئصة، أو عندما تسمى اللجنة لتأكد من عنينة الشخصية الرئيسية، ويتساؤلها عن عجزه في معارسة الجنس مع المرأة في اللجنة، أو في أنواع الشذوذ التي يفضح عنها السلوك الجنسي للزوج

في رواية "ذات" (١١).

من خلال ما سبق، نجد أن الروائي في "بيروت بيروت" صحن بالحبكة كما هي مأثوفة في الرواية التقليدية، وأحل محلها نوعاً من التوتّر الداخلي الذي لا يحكمه منطق السبب والنتيجة، بقدر ما هو مرهون من عناصر طارئة، استثنائية، تقاين القسائر، وتباغت ألق انتظارها، لأننا، وبمساعدة. لا نتابع خطاً سردياً تصاعدياً له بداية كما له نهاية.

وهذا الأسلوب في عرض المادة الحديثة، يوصلنا إلى نهايات موسومة بتناقض باطني غير مفهوم في بعض الأحيان، وإن كان ذلك التناقض بائتها، في الواقع، من تناقض الحياة نفسها، والاهتاس أطوارها، ومنع الله حريص قبل كل شيء، على أن يعرض الحياة في تناقضاتها ونقصها وتشرهاها كذلك.

ويبدو من خلال ما سبق، أن القصد من وراء توظيف صنع الله هذا النوع من النهايات هو دفع القارئ لكي يختار أحداث هذه الروايات مغزجاً خاصاً يقره هو، ما دامت لا تتوفر على مغزج يقينه. وتلك دعوة غير مباشرة للقارئ إلى تحمل تبعات تأويل وتفكيك شفرة هذا النوع من النهايات التي تظل بلا نهاية. إلا أن ما يجب تنبيه إليه في الأخير هو أن نهايات صنع الله، لا ينبغي الخلط معها خارج تمل صنفه لاهمة، ونظيره الشاملة إلى الحياة، حتى يستقيم التأويل، لأن هذا النوع من النهايات اختيار قصدي متمم، في ألق البعث عن شكل متمم لمفهوم بالنهاية في الرواية العربية...

\* كاتب من المغرب

مراجع وهوامش:

٩- محمد البازدي: "الرواية العربية والعدالة. الجزء الأول"، مرجع سابق، ص: ١٤٥.

١٠- صنع الله إبراهيم: "بيروت بيروت"، دار المستقبل العربي، القاهرة، ط: ٢، ١٩٨٨، ص: ٦٢٢.

١١- في هذا المقام يستدعي عبد الرزاق عبد البعد الكفاكوي في هذا النوع من النهايات، وصيغتها على بازويلاني (المخرج الإيطالي الشهير) الذي استطاع تحقيق نظير هذه المشاهد الغريبة صمغائاً، وذلك في أحد أفلامه الشهيرة تحت عنوان "سادوم". إذ يبرز بازويلاني نزوع الفاضية لتفسير طبيعة الإنسان، حيث تخفّت العلاقة الجنسية الطبيعية الوحيدة بين الرجل المرأة بالقتل، بينما تبرز طبيعة العلاقات الجنسية بين الرجال والرجال والنساء والنساء علاقات طبيعية.

عبد الرزاق عبد: "اللجنة" بين الواقع وتفسير الجاز، مجلة: "المعرفة" (السورية)، السنة ٢٤، العدد ٢٧٧، مارس ١٩٨٥، ص: ٣٦، ٣٨.

١- محمد البازدي: "الرواية العربية والعدالة. الجزء الأول"، دار الحوار، ط: ١، ١٩٨٢، ص: ١٢٢.

٢- المرجع نفسه، ص: ١٢٢.

٣- صنع الله إبراهيم: "تلك الرأئصة"، عين المقالات، الطبيعة الكاملة الأولى، الدار البيضاء ١٩٨٦، ص: ٦.

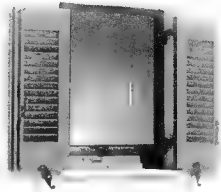
٤- صنع الله إبراهيم: "ذات"، دار المستقبل العربي، القاهرة، ط: ١، ١٩٩٢، ص: ٣٥٢.

٥- قالب صمد: ثلاثة وجوه لعداء، منشورات نجمة، الدار البيضاء، ط: ٢، ١٩٩٢، ص: ١٩٩.

٦- عبد القادر بن الشيخ، ونصيب من الألق، دار الجنوب للنشر، تونس، ط: ٢، ١٩٨٤، ص: ٢٢٨.

٧- صنع الله إبراهيم: "اللجنة"، عين المقالات، مراكش ط: ٥، ١٩٩٢، ص: ١١٨.

٨- المرجع نفسه، ص: ١١٩.



## الأبوة الأدبية

د. صلاح جرار\*

مبدع في أي مجال من المجالات لا يبدأ مسكوناً بنموذج يستحوذ عليه ويمثل له كلُّما أراد أن يمارس إبداعه، ومن الخطأ الظن بأن أدبياً أو فناناً قد ولد مبدعاً من غير أن يمرَّ عبر يوابات النموذج، فكل مبدع لابد أن يمرّ - قبل وصوله إلى المستوى الإبداعي - بثلاث مراحل، مرحلة الإحجاب بنموذج إبداعي، ثم مرحلة تقليد ذلك النموذج أو محاكاته، ثم مرحلة التضع الفني أو الأدبي التي يسعى في انشائها إلى محاولة الاستقلال عن نموذج أو التمرّد عليه وصولاً إلى الحالة الإبداعية. تكن المبدع قد يحقق مكانة عالية في الإبداع وهو غير قادر على التخلص من مثله الأعلى أو نموذج، وقد يطلق بعض النقاد على هذا النوع من التلبس الفني أو الأدبي اسم الأبوة الفنية. ولست أرى أن هذه الأبوة تضير الكاتب أو الأديب أو الفنان أيا كان ميدانه، لأنها مسألة طبيعية لا يتجو منها مبدع مهما بلغ شأوه.. وقد عرفت هذه الظاهرة في وقت مبكر من تاريخ الأدب العربي، إذ كانت بداية الرحلة الإبداعية لكل شاعر من شعراء الجاهلية وس جاء بعدهم أن يكون رابوية لشعر شاعر سابق له في السن أو في التجربة، ثم يتحول مع الزمن من رابوية إلى مقلد لشعر ذلك الشاعر، ثم يتحول إلى شاعر له روايته الذين يربون شعره ويحاكونه، وهكذا. وقد يكون النموذج جلياً بشكل بارز في أعمال الأديب أو الفنان، وقد يكون كامناً يفعل فعله بصورة خفية كمن يعمل خلف الكواليس. ويمثل أثر النموذج في المبدع في صورتين: الأولى أن يحيط المبدع بكل أعمال نموذج ويستوعبها ويهضمها بكيئتها، ثم تأخذ هذه الأعمال بعد هضمها في التسرب إلى أعمال هذا المبدع وتضرب نفسها عليه رضي أم أبى، لأنها تتسلل إليه عبر تكوينه الثقافي فلا تدع له فرصة لقبولها أو رفضها. أما الصورة الثانية فهي أن ينظر المبدع إلى نموذج بوصفه مثلاً أعلى له يسعى على الدوام إلى الوصول إلى مستواه الإبداعي، وهذا يتطلب منه أن يحاكيه ليس فيما أبدع من أعمال، ولكن بالنسبة إلى التفرّد بإبداع جديد، سواء في مضامين إبداعه أو في قوالبه الفنية أو في نسجه الداخلي، فيحقق بذلك الكلاسة التي حققها نموذج، ويفند ممن يشار إليهم بالبنان على النحو الذي يشار فيه إلى نموذج.

وهذه الصورة الثانية من صور تأثير النموذج تمنح المبدع قدراً أكبر من الحرية في إبداعه وتمنحه مساحة أوسع من الحركة والخروج على التفاصيل التي يختص بها النموذج. أما الصورة الأولى فهي تلقي بشقود كثيرة على المبدع وتحاصره حتى في تفاصيل إبداعه، وتجعله أكثر توقفاً للتمرّد على نموذج، وتبقى الصورتان ميداناً رحباً للنقاد الباحثين عن التناص في أعمال الأدباء والفنانين.

ومما يزيد من قيود الفنان أو الأديب أن يكون له أكثر من نموذج فتحاصره هذه النماذج أثناء عملية الإبداع، ويحدث ذلك لكثير من المبدعين الذين تجد وانت تقرأ لهم أن رؤوساً لمبدعين آخرين أخذت تغل عليهم، وفي مقابل ذلك نجد للنموذج الواحد أعداداً كبيرة من المبدعين تتحلّق حوله وتحاول محاكاته وإقتفاء خطاه، كما هي الحال مع زكاريّا قبياني وبدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي وغيرهم حيث نجد آثارهم في أعمال كثير من الشعراء الذين عاصروهم أو جاؤوا بعدهم، ولكن مهما كان من أثر سلبي لهذه النماذج على المبدعين الذين يقتضون أثرهم، إلا أنها تظل عاملاً مهماً من عوامل استمرار الإبداع وتعهيد سبله ودفع المبدعين للتأقن إلى مستوى نماذجهم أو تجاوزها وليس البقاء دونها وهذا بعد ذاته عامل أساسي من عوامل الارتقاء بالأدب والفنون.

ولئن كانت بعض النماذج النقدية الحديثة أخذت تنادي بموت المؤلف أو بموت المتلقي فربما تظهر نماذج جديدة تدعو إلى موت "الأب" أو "النموذج" !!

\* كاتب وكاتب صحفي

من كلمات كويتزي في الحوار:

«إذا كان أصر أن تسكن وهي حيوان مستحيل حقا - أو على الأقل شديد الصعوبة - عندئذ يكون هناك إضراف الكتابة عنه بأن تسيغ عليه مشاعر وأفكارا»

«صورت في روايتي "غزي" الحيوانات بشكل جلي تماما»

«إن الحيوانات حاضرة في القصص، إما على الرحب والسمة أو بمجرد دور ثانوي، ويرجع هذا جزئيا إلى حقيقتة أن الحيوانات تحتل فعلا دورا ثانويا في حياتنا»

«أشار بعض من كتبوا مراجعات نقدية إلى الصلة بين قصصتي "اليزابيث كوستلو"، اللذين يتعلقان بالحيوان وإلى حقيقة أن مؤلفها نال هذا انعام جائزة نوبل»

«إن اهتمامي لا يتعلق بحقوق الحيوانات البشرية، بل إلى تغيير المياعر تجاه الحيوانات»

«أنا نباتي. وأجد فكرة حشو نثار جثث أسفل حجرتي أمرا مفضرا تماما، وأندهش من أن كثيرا من الناس يفعلون ذلك كل يوم»

«ما هي المشكلات التي تتعلق بها تفحصه الرواية للعلاقة بين البشر والحيوان؟

كويتزي: تختلف تماما حالة الوعي النوصي اللانسانني عن الوعي الإنساني. هناك جدل قوي يمكن أن يجري، بأن من المستحيل للكانن البشري أن يسكن وهي حيوان، بينما عبر قوى تعاطف (شعور تابع) يصبح ممكنا للكانن بشري واحد أن يمرر بشكل حيوي تماما ماذا يشبه أن تكون شخصما آخر. يمتلك الكتاب حسنو السمعة هذه القوة بشدة ووضوح. وإذا كان أمر أن تسكن وهي حيوان مستحيلة حقا - أو على الأقل شديد الصعوبة - عندئذ يكون هناك إضراف الكتابة عنه بأن تسيغ عليه مشاعر وأفكارا، ربما تنتمي فقط لعقنا وقلبنا البشري، وهناك أيضا إضراف أن تبحث في الحيوان عما هو أسهل للكانن البشري في أن يتعاطف معه أو تفهمه، وبناء على ذلك تؤدي قوة الحيوان تلك التي تبدو لنا لمسيب أو لأخر أنها "تقريبا بشرية" في عملياتها الذهنية الماطفية، وهكذا، تعامل الكلاب (للمثال)، معاملة "تقريبا بشرية"، بينما تعامل الزواحف بشكل غريب تماما.

كيف استجاب النقاد لهذه الشيعة في

## حواران نادران مع ج. م. كويتزي :

"إننا لسنا قساة بالطبيعة. وحتى نكون قساة، ينبغي أن نغض الطرف عن معاناة الآخرين"

ترجمة: حسين عيد

أعلن هوراك انجدال، سكرتير الأكاديمية السويدية اسم الحاصل على جائزة نوبل في الآداب عام ٢٠٠٣، قال إن الجائزة

قد منحت لكاتب ربما لا يشع سعادة بها. ومن المحتمل أنه كان يلتمح إلى رغبة كويتزي المشهورة بأن لا يكون تحت الأضواء العامة.

وهو ما أبدته دوروتا بروميرج في دار نشر بروميرج، فهي بنفسها لم تقابل كويتزي من قبل أبدا، وهو الذي منح قليلا جدا من الحوارات منذ أن ظهر عام ١٩٧٤. وقد طوَّب في السنوات الأخيرة بأن يستثنى كل الاتصالات مع الصحافة وبأشيرة.

هناك حوار وجها لوجه، بل سمع لداجنز دجرنر أن ينشر رسالة متبادلة بين كويتزي وبهيدج أتويل، رفيق جامعيته السابق، بينما تم اتصال مباشر مع دجرنر رات بواسطة البريد الإلكتروني.

هكذا، تحدث الحاصل على جائزة نوبل في حوارين نادرين على وجه الحصر مع دجرنر رات (مجلة "أنيمال رايتس") و داجنز دجرنر (عن جريدة "ذا ديلي نيوز").

الحوار الأول مع مجلة "النيما رايتس":

الحيوان، البشر، القسوة، والأدب

أجرى الحوار، دجرنر رات

"لا يرجع الأمر إلى أنه ميفض للبشر، أو ما شابه ذلك"، تقول دوروتا بروميرج، ثم تستطرد "أنه خبول - شديد الوشاية لسلامة ككاتب".

لذلك، لم يكن مثيرا للبهشة أن يكون كويتزي متعبا بشدة للحوارات خلال زيارته إلى سنوكهولم لاستلام أفضل جائزة في الآداب. كانت قائمة الماطمين إلى إجراء حوارات معه طويلة، لكن ج. م. كويتزي، الحاصل على جائزة نوبل في الآداب اختار شخصين فقط، هما: داجنز دجرنر (عن جريدة "ذا ديلي نيوز"، أكبر صحيفة يومية في السويد)، ودجرنر رات (من مجلة "أنيمال رايتس"). ولم يكن



كتيبك؟ وكيف ترى (شخصيا) هذه الاستجابة؟

كويتزي: كانت حالة الاختبار في روايتي "خزي"، التي صورت الحيوانات بشكل جلي تاما، حين تجاهل معظم من كتبوا مراجعات نقدية تقريبا ذلك الحضور (ذكروا أن بطل الرواية "تورط مع محلات حقوق الحيوان"، وتوقفوا عند ذلك). ومن هذا المنظور، فإنهم - بطبيعة الحال - قد عكسوا صورة أسلوب كيفية معالجة الحيوان في العالم الذي نعيش فيه، أعني كموجودات غير ذات أهمية، ينهني أن نحاط علما بها فقط، حين تعبر حيواناتها حياتنا.

لماذا اخترت أن تسلط الأضواء على العلاقة بين البشر والحيوان في أعمالك؟ كويتزي: أنا لم أسلط الأضواء - بالضبط على العلاقة بين البشر والحيوان. بخلاف فمسلين في رواية "اليزابيث كوستلو"، اللذين تلقوا مباشرة بالحيوان، فإن الحيوانات حاضرة في قصصي، إما على الركب والسمة أو بمجرد دور ثانوي، ويرجع هذا جزئيا إلى حقيقتي أن الحيوانات تحصل - فضلا دورا ثانويا في حياتها، وإلى حد ما لأنه ليس ممكنا أن تكتب عن الحياة الداخلية للحيوانات بأي شكل مربك.

ما هي العواطف إذا وجدت، الناجمة من الاعتقاد بالاحتمال على جائزة نوبل كان بسبب قضية حقوق الحيوان؟

كويتزي: أشار بعض من كتبوا مراجعات نقدية إلى الصلة بين قصصي "اليزابيث كوستلو"، اللذين يتلمان بالحيوان، وإلى حقيقة أن مؤلفنا نال هذا العام جائزة نوبل، وقد أثاروا سؤالا عما إذا كان المؤلف يؤمن بما قالته "اليزابيث كوستلو" حول المعالجة المروعة للحيوانات في علمنا الحديث. وأنا لا أتخيل أن كتابا وحيدا، وبالأحرى صميا، سيغير العالم وفق ذلك المنظور، لكنه ربما سيغير تأثيرا صغيرا.

هل ترى أي صلات بين مختلف أنواع الظلم؟ كويتزي: إننا لسنا قساة بالطبيعة، وحتى نكون قساة، ينهني أن نغض الطرف عن مساناة الآخرين، إذ ليس من الأسرع أن نغض الطرف بشكل غريزي عن تعاطفنا، بينما نلوي عنق الدجاجة، التي سنكافئها من أن ننضم الطرف من تعاطفنا مع الرجل الذي سترمسه إلى الكرسي الكهربائي (اكتب من الولايات المتحدة، التي لا تزال تعاقب بعض الجرائم بالموث،

لكننا استبقطنا آليات نفسية واجتماعية وفلسفية، كي تكون على مستوى ذبح النواجن، ثم لأسباب معقدة، نستخدمها لنسمح لأنفسنا بقتل كائنات بشرية فقط.

ما هي علاقتك بفلسفة حقوق الحيوان؟ وبأي أسلوب تعتقد أن الرواية يمكنها أن تسهم في الإجابة على هذا السؤال؟

كويتزي: متحدا بدقة، فإن اهتمامي لا يتعلق بحقوق الحيوانات المشروعة، بل بتغيير المشاعر تجاه الحيوانات. إن أهم الحقوق على الإطلاق هو حق الحياة، ولا أستطيع التنبؤ بالهجوم الذي تمنع فيه الحيوانات المتسامسة هذا الحق بالقانون. إذا سلطنا جدلا، بأن حركة حقوق الحيوان لن يمكنها أن تتجعد أبدا في تحقيق هذا الهدف الأولي، حيثش يبدو أن أفضل ما يمكن أن نحققه، أن نعرض على العديد من البشر بقدر ما نستطيع ماهية التكلفة الروحية والنفسية لاستمرار معاملة الحيوانات بهذا الشكل الذي اعتدنا، ربما قد يغير ذلك قلوبهم.

هل لك علاقة خاصة بحيوان معين؟ وفي هذه الحالة، هل أثر ذلك على الأسلوب الذي تكتب به عن الحيوانات؟

كويتزي: ليس لدي مدلول. لدي ما أعيدته علاقات شخصية مع الطيور والشفادح، التي تزور أو تعيش على الأرض التي أمكنها. لكنني لا أعتقد لومة أن لدي علاقات شخصية معي.

هل أنت نباتي؟ وإذا كنته، فلماذا؟ كويتزي: نعم، أنا نباتي. وأجد فكرة حشو نثار جثث أسفل حنجرتي أمرا مقزرا تماما، وأندمض من أن كئشنا من الناس يفعلون ذلك كل يوم.

الحوار الثاني، مع جريدة "ذا ديلي نيوز"، أجرى الحوار ديفيد أتويل

من كلمات كويتزي في الحوار: "في الزمن الحاضر نجد أن فكرة النظر

إلى الكتاب كحكم قد فلتت منهاها إلى حد كبير. قد أفسر بالتأكيد بعدم راحة حقيقية بالنسبة لتلك الورق

• برهن على جدارتك ككاتب ومبتكر للقصص، وسرعان ما يطلبك الناس بصخب كي تلقي خطبا وتخبرهم عما تفكر فيه بالنسبة للعالم"

• الكاتب، الذين كان لهم أعمق تأثير عليهم أولئك الذين يقرأهم المره عدة مرات بحساسية أكبر من حياة مبكرة، وغالباً هي الأعمال الأكثر شهرة لهؤلاء الكتاب، التي تحفل بالدمعة الأعمق"

• "إنني أمثل حركة التوسع الأوروبي، لأن ولائي الفكري هو أوروبي بوضوح وليس إفريقياً"

• قد اكتمل وقد استمر في الكينونة، في الوقت الذي بقي لي، أكثر وإيجابية في إبقاء السؤال حيا، من أن أحاول أن أجيب عليه بمصطلحات نظرية"

• "لا أريد أن أكرر استخدامات الفكر، لكن الفرد يمتلك أحيانا حسدا بأن الفكر لن يقود الغيرة إلى أي مكان"

• "كان بيبكت رجلا إيرلنديا وأوروبا بدون أي صلات إفريقية على الإطلاق. ومع ذلك، فالله بين يدي كاتب دراما من حساسية ومهارة أتول هيجارد، أمكن لبيبكت أن ينقل غرسه إلى بيئة جنوب إفريقية بأسلوب يدعو تقريبا وكأنه مواطن من هناك"

• "إذا كان هناك طريق أفضل وأوضح ولاصمر نقول ما نقوله الرواية، إذن فلماذا لا نقصر الرواية؟"

نادرا ما يجري ج. م. كويتزي حوارات أو يعقد مؤتمرات صحفية، لكنه قدّم استثناء لديفيد أتويل، المخرج العالمي في أدبه. وقد قام داجنز نيهتر بنشر هذه الرسالة المجلدة بين ديفيد أتويل ج. م. كويتزي على وجه الحصر، في جريدة ذا ديلي





نور بتاريخ ٨ كانون الأول ٢٠٠٣  
عاطب التهامي المكنة بهذا الفوز باعظم  
الجوائز الادبية على الإطلاق.

كويتزي: اشكره.

كيف ترى اهميتها، سواء على المستوى  
الشخصي، او وفق اي مواضع عامة؟

كويتزي: لتنتمي الجائزة الادبية وفق  
مبداها، الى ايام كان الكاتب ما زال ينظر  
اليه او اليها، كمكانة متميزة، حكيم،  
شخص مستقل بدون انتساب كمضو  
مؤسسي، يمكنه ان يعرض كلمة مؤلوق بها  
حول ازماننا وحياتها الاخلاقية تماما  
بالثل، (وبالتاسية، كم مدمني دائما كامر  
غريب، ان الفردي نويل لم يؤسس جائزة  
فلسفية، او ربما بسبب ذلك اسس جائزة  
للغيزياء، لكن ليس جائزة للرايضايات، ولن  
اقول شيئا عن جائزة للموسيقى -  
الادب، الذي يرتبط بلغة ممتعة).

في الزمن الحاضر، نجد ان فكرة النظر  
إلى الكاتب كحكيم قد فقت معناها إلى  
حد كبير. قد أشعر بالتاكيد بعدم راحة  
حقيقية بالنسبة لذلك الدور.

ماذا يعني المستقبل للحائز على جائزة  
نوبل ٢٠٠٣؟

كويتزي: لقد اصطلحت فعلا بدعوات  
للمسافر إلى كل مكان، لتقديم محاضرات.  
كم بدا ذلك لي واحدا من عناصر ضريبة  
للمشورة الادبية، برهن على جدارك ككاتب  
ومبتكر للقصص، وعصران ما يملك  
الناس بصخب، كي تلقى حلبا وتغيرهم  
عما تفكر فيه بالنسبة للعالم.

او ان اسألك مسألا حول الحياة الادبية،  
طالما ان الأمر له ازواج بالنسبة إليه بعد  
ان قيمت بكلا الأمرين، كتابة (والكتابة عن)  
السفر الذاتية، في واحدة في تلك القطع  
الادبية الأقل شهرة، والتي كانت يعنون  
"نبذة"، وفشرت في مجلة "ا فري نبي ريفيو"  
منذ عقد مضى، كتبت فيها عن تأثير ريكة،  
موزيل، بلونك، فوكز، فورد مادنوكس فورد،  
وبيكيت، وهي مجموعة غير ضالدة من  
الاسماء، ليست ممكنة التعيين كقاعدة  
عام، بل يبينون كقاعدة شخصية من نوع ما.  
ما هو صائد، رغم ذلك، هو تلك العلاقة  
العميقة تقريبا التي كانت لديك إزاء هذه  
التأثيرات، إذا أمكنني ان اوصفها بهذا  
الشكل. وقد قلت "الدروس الأصعب التي  
تعلمها الفرد من الكتاب الآخرين"، ثم  
استطردت "في، كما أظن، موضوعات إيقاع،  
مصورة بوضوح". ثم أضفت بعد ذلك أنها  
ليست "افكارا" يلتقطها المرء من كتاب  
آخرين، لكن (وإذا أيسد الأمر هنا) أسلوب.  
أسلوب، موقف تجاه العالم، (الذي) بينما

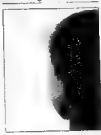
هو يتغلغل، يصبح جزءا من الشخصية،  
جزءا من النفس، أساسيا غير مميز من  
الذات. هل القاعدة، إن تصور كما ينبغي  
أكثر من حقيقة أصول قريبة - أم هي

بالأحرى، أسلوب حياة؟  
كويتزي: يعتبر المثل، الذي تشير إليه،  
قطعة مكتوبة تتطور تام، نص محاضرة  
عامة ألقيتها في الأيام التي كتبت ما أزال  
أكتب فيها مثل تلك الأشياء، ولا اعتقد أنها  
تتعلل استجوابا شديدا، لسبب واحد، هو  
أن "التأثيرات"، التي وضعت قائمة بها  
ليست من نفس النوع. الكتاب، الذين كان  
لهم اعصق تأثير علي، هم أولئك الذين  
يقراءهم المرء عدة مرات بحساسية أكبر،  
من حياة مبكرة، وغالبا هي الأعمال الأكثر  
شبابا لهؤلاء الكتاب، التي تخلف الدفعة  
الأعصق. في حالة موزيل، للمثال، لم تكن  
هي بالتأكيد رواية "رجل بلا خصال"، التي  
أثرت على كشاب، بل هو عمل أبكر، هو  
"قصص لوشر". وفي حالة بيكيت، كان  
العمل من فترة ما قبل عام ١٩٥٢ مفضلا  
على العمل بعد عام ١٩٥٢.

هناك تعقيدات أصعب، لم أكن اعتقد  
أنني رأيتها في الوقت الذي كتبت أعذ فيه  
تلك القطعة الادبية. هناك أعمال أدبية  
قوية التأثير لكن بشكل غير مباشر، لأنها  
احتلت موقعا وميلا خلال كل الثقافة، ولم  
تتم بالأحرى فوراً بسبب محاكاة،  
ووردزورت هو الحالة التي ترد إلى الذهن.  
لم أر مصفات مميزة لأسلوب كستابة  
ووردزورت أو أسلوب تفكيره في عملي  
الخاص، على الرغم من أن له حضوراً ثابتاً  
حين أكتب عن الكائنات البشرية وعلاقتها

ج. م. كويتزي  
أيضا أصبنا

منسكبات



نور سار صيلي

مع العالم الطبيعي.

أتجول الآن إلى سؤالاتي، متحملاً في  
ذهني هذه التوضيحات وأخرى أكثر  
إسلا، لأقول أن قاعدة المرء (أن استخدم  
ذلك المصطلح في هذه اللحظة، هو ما  
أفعله دون مسرور، بعد أن أسرف في  
استخدامه في الوقت الراهن) هي أن يجد  
فعلاً أسلوب استجابة للتجربة - أو  
(بأسلوب أكثر شكوكية في وضعه) طرقاً  
لتأكيد استجابات المرء للتجربة.

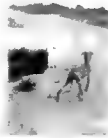
إذا كان هناك شيء مثل قاعدة شخصية أو  
ربما حية، فإن المرء يرجعها بشكل حتمي إلى  
لحظة تاريخية محددة، يحدث له أو لها أن  
تظل حية طلائها، هذه مشكلة نوع وقياس  
مختلفة، كما افترض. كما قلت في نفس  
المقال "هناك أوقات وأزمنة معينة ترغى كتاباً  
بسرعة، يكونون على مستوى التحدي الذي  
يؤمنون به، بينما لا يفعل آخرون". كمثل  
لكاتب من واحدة من المستعمرات السابقة،  
في موقف قابل للمقارنة مع جنوب إفريقيا،  
كـ "سار" - "بالتريك صوابت"  
و"بخاصة" "فوس VOSS"، من المفترض أن  
البيئات الادبية، إما أن تعد المرء جيداً لكل  
هذا التحدي، وإذ فشلت في القيام بذلك  
فسيجب على المرء أن يتكيف. هل وجدت  
نفسك تمديد التفكير حول العلاقة بين  
قائدك الحية الخاصة وجنوب إفريقيا؟  
وكيف، من خلال الاستعداد الأحداث الماضية  
والتأمل فيها، انتهت تلك العلاقة في  
كثباتك؟

كويتزي: وأنا أنظر لتجربتي من الخارج  
كمدينة تاريخية، أجد أنني ممثل متأخر  
لحركة ضخمة لتوسع أوروبي، حدث بدءاً  
من القرن السادس عشر حتى منتصف  
القرن العشرين من العصر الميحي، حركة  
أجبرت تقريبا مدهها للفرد والتوطد في  
الأمريكية وإسبانيا، لكنها فشلت كلياً  
في آسيا، وكلية تقريبا أيضاً في إفريقيا.  
أقول أنني أمثل هذه الحركة، لأن ولائي  
الفكري هو أوروبي بوضوح وليس إفريقي.  
كما أمثل جيلاً من جنوب إفريقيا،  
خلقت من أجل التفرقة العنصرية، ذلك  
الجيل الذي كان معنياً بأن يستفيد منها  
إلى أقصى حد.

من ناحية أولية، ما هي العلاقة  
الصحيحة، التي ينبغي أن تكون بين ممثل  
لهذا الفصل أو من حركة استعمارية فاشلة،  
مع تاريخ من اضطهاد تحمله ورأها. ومن  
ناحية أخرى، هناك ذلك الجزء من العالم،  
الذي يبحث وفشل في أن يؤسس نفسه أو  
يؤسس مكان ذلك الجزء من العالم، وذلك  
هو موضوع سؤالك، متوجساً إلى

ج. م. كويتري

## خزي



الرجلة، امرأة منزلي

تفسيرك الخاص لا يعني (أخلاقياً وجماليًا) أن تعيش مع اختلاف أو تفسير. ووفق هذا المنطق، تعتبر كتابتك أكثر تحدياً من تقائيد تبتنى أحياناً تقليد فشل البشر في التواصل. هناك بطبيعة الحال، إنجازات أخرى عديدة، ويسمو لي أن الأكاديمية السويدية قد لاحظتها بشكل صائب واكتفها.

كويتري: ليس من حقني أن أعقب على كلمة الأكاديمية السويدية. لكن، طالما أنك قد ذكرت صمويل بيبك بشكل صائب تماماً كتأثير مشكل لكتابتي، فدمعني أقول شيئاً حول بيبك. يمكن أن يدعى بيبك بالتأكيد حدثاً ذا مرتبة عليا، أو حتى حدثاً أصلياً. كان بيبك رجلاً أيرلندياً وأوروبياً بدون أي صلات أفريقية على الإطلاق. ومع ذلك، فانه بين يدي كاتب دراما له حماسية ومهارة آتول فيجارا، أمكن البيبك أن ينقل فسرسة إلى بيئة جنوب إفريقية بأسلوب يبدو تقريباً كائاه لمواطن من هناك. ماذا يثبت أن تاريخ القنوت يمتد تاريخ تضاعل متواصل عبر الأسوار والحدود.

هناك سطر من عدم الثقة بالذات في

مصطلحات استخدمتها هنا.

إجابتي، كقدر متدرد متهور، هي أنني قد أكون وقد استمر في الكهنة، في الوقت الذي بقي لي، أكثر وفائية كي أبقي السؤال حين من أن أحوال أن أجيب عليه بمصطلحات نظرية.

حين أقول أنني "أبقيت السؤال حيناً"، فإنني أعني أنني أبقيته حيناً، ليس فقط من يوم إلى آخر في الحياة اليومية، بل في قصصنا أيضاً.

وكما نرى، فإنني لا أعالج خلق القصة، وهو ما يعني ابتكار وتطوير الفنتازية، كشكل من فكر مجرد. لا أريد أن أنكر استخدامات الفكر، لكن الفرد يمتلك أحياناً حسناً بأن الفكر لن يقود الفرد إلى أي مكان.

دمعني أشير هنا إلى الجذب المتواصل، من ناحية بين الفنان الذي يمكن أن تطلق عليه "سؤال حياة الفرد"، أو "سؤال الكيفية، في حالة الفرد الخاصة، كي يعيش"، وربما يكون ذلك هو منبع الدراما، التي تتم نفسها على مر الزمن، ما بين صعود وهبوط. ومن ناحية أخرى هناك الناقد أو المراقب أو القارئ، الذي يريد أن يقرأ ويصنف الفنان ويسأله المحسد، لينتقل إلى مكان آخر. كل كلماتي هذه بدون نية لإسامة.

مع توسع التاريخ الأوروبي العظيم الذي تصفه، إذا ما أمكنني أن أقول ذلك، فان جماليات الفترة المبكرة حتى منتصف القرن العشرين قد تبدو مؤثرة بشكل خاص. ويانصيب لأولئك الذين تقبوهوا ما أنجزته بهذا الميراث - "عدالة"، "عدالة متأخرة"، "عدالة أوروبية"، وهو ما يعتبر تصنيفات غير مرضية، لكنني سأستخدمها كنوع من الاختصار - ولديهم للنشر مدموسها بعلامتك الخاصة المميز، ربما جزئياً بسبب الكثير الذي قيمت به في كتابتك، تبدو جنوب إفريقيا، للثال، قد غلت درجات من الصلابة نوع من القدرة في التاريخ، فالبيلة للملاحظة في صملك، مثال آخر، قد يكون

التصور المركزي لأخرا أعمالك "اليزابيث كوستلو"، يبلغ الأوج في ملحق المجلد، "خطاب اليزابيث، سيدة كاندنوس، إلى فرانسيس بيبكون". هذا النص مؤسس على "خطاب هوجو فون هوفمانسالك كاندنوس" الشهير الذي يعكس جمالية شعر الغنائي المبكرة الخاصة. والأكثر عمقا، أن خطابا هوفمانسالك عانى من فقدان الإيمان في اللغة نفسها وقدرتها على أن توحدنا مع عالم من موضوعات ذات معنى. خطاب اليزابيث يوضحها في نفس حالة الأزمة - بل حتى الإخفاق التام، طالما أن التاريخ الذي أشرت له لرسالتها الخطية كان ١١ سبتمبر (١٩٦٠)؛ إنها تهجر النص، ويكلمات أخرى وهي في حالة جحود ذاتي، هل هي تعني أن الحياة الأدبية، رغم كل شيء، لا تمنع التحرر أو الراحة "لروح صامرة"؟

كويتري: إنني أميل إلى مقاومة إغراءات أن أدخل في روايتي الخاصة. إذا كان هناك طريق أفضل وأوضح وأقصر لنقول ما تقوله الرواية، إذن فلماذا لا نهجر الرواية؟ تدعي اليزابيث، سيدة كاندنوس، بأن الكتابة توجد عند حدود اللغة. ألا يكون مهينا لها، إذا ما فطنا متتبعين كلماتها باجتهد شارحين ما تعنيه، تكن ليس بالبراعة اللازمة للتعبير عنه؟

أما بالنسبة إلى ١١ سبتمبر، دعنا لا نجعل الأمريكيين مسكونين بذلك التاريخ من التقويم. قد يبدو ١١ سبتمبر مليها بأهمية لبعض الناس، مثل ١ مايو أو ١٤ يوليو أو ٢٥ ديسمبر، بينما يعتبره الآخرون مجرد يوم آخر.

مستحوكاً إلى السؤال عما هو طريق الحياة الأفضل "لروح صامرة"، فقد أقول أن ما ندعوه "الحياة الأدبية"، أو أي طريق آخر يوفق وسائل للسؤال عن كنه وجودنا - في حالة الكاتب الفنتازية، والرمزية، والصرد القصص - تبدو لي حياة طيبة - طيبة بمعنى كونه مسؤولاً أخلاقياً.

\* كاتب من مصر

هوامش:

- ♦ باتريك هويات (١٩١٢-١٩٩٠)، هو كاتب استرالي من مواليد لندن، نال جائزة نوبل للآداب عام ١٩٧٣، ونشر رواية "فوس" عام ١٩٥٧، وتجري أحداثها في القرن التاسع عشر، ويقوم بطولها فوس برحلة لعبور قارة استراليا، مع علاقة حب برزت قرب الرحل.
- ♦ من أعمال ج. م. كويتري المترجمة إلى اللغة العربية:
  - رواية "في انتظار البرابرة" ترجمة صفيح يوسف، دار عهد المتعم، يوليو عام ٢٠٠٠.
  - رواية "خزي" ترجمة أسامة منزلي، دار الجندى دمشق عام ٢٠٠٢.

- رواية "حياة وأزمة مايكل لك" ترجمة محمد يونس، دار الهلال بالقاهرة عام ٢٠٠٢.
- كتاب "الرواية في إفريقيا" ترجمة حسين عيد، الدار المصرية اللبنانية بالقاهرة عام ٢٠٠٠.
- كتاب "أيام الصبا" ترجمة خالد الجبيلي، دار ورد بدمشق عام ٢٠٠٥.
- كتاب "الشباب" ترجمة شعبان عبد العزيز سلسلة إبداعات عالية بالكليات عام ٢٠٠٥.



وانجمع قاتل هاتين التجسريتين المسرحيتين، اللتين أعدتا الاعتبار لحضور الممثل في الفضاء المسرحي (١)، بعد أن غدا عنصر من سينغرافيا العرض ليس إلا، وخصوصا في أغلب عروض المهرجانات، التي يتأسس الشكل فيها على إيهار الصورة، على رصد ما يهوى في دواخل شخوص مواطنين تومسين لردود الفعل على تواميل الاحتلال الأميركي للمراق، والإسرائيلي للأراضي الفلسطينية المحتلة، من خلال الاستغراق والبحث إنسانيا في تفاصيل الحياة الاجتماعية والعاطفية والنفسية لهذه الشخوص.

تمايز الشخوص لجهة التواريل القرويدي والسايري

يدفع عنوان المسرحية "لصوص بغداد" من صباغة وإخراج توفيق جبالي، المتلقي، مبكرا إلى التواصل مع معنى معين، قبل

شاركتا في مهرجان قرطاج المسرحي في دورته الـ (١٢)

## "لصوص بغداد" : إنشاء لفة ما بعد الدانة في الفضاء المسرحي

"هوى وطني"، لفة الجسد إذ تتعالى وتبوح وتطرح الرسائل

جمال عياد \*

س المسرحيات التي جسدت وطرحت تجارب مسرحية فرجوية حية، بعيدة في شكلها عن السائد المكون وقريبة من ملامح (التجريب بالمسرح)، على صعيد اللغة المسرحية المغايرة، التي تتأسس مقوماتها على روح الأصالة وإيقاع الماصرة، لجهة المقترحات الجمالية المشهدية، هي المبني والمعنى هي أن، كلتا المسرحيتين "لصوص بغداد" من تأليف وإخراج توفيق جبالي، وموندراما "هوى وطني" لرجاء بن عمار، والنصف الصايم، واللتي شاركتا في دورة مهرجان قرطاج المسرحية في دورتها الـ (١٢)، التي عقدت في الفترة من (٢٦) من شهر تشرين الثاني، والى (٣) من شهر كانون الأول الماضي، في المسرح البلدي بالعاصمة التونسية، تحت شعار، انفتاح المسرح على الفنون الأخرى، برعاية وزير الثقافة والحفاظ على التراث محمد بن عاشر، وبمشاركة (١٦) دولة، و(٤٣) فرقة مسرحية، قدمت (٥٨) عرضا، و(٤) معارض فنية.





إنسانية عامة، هم البشر على وجه العموم، لجهة تحريك الراكد والسكان في الوجدان نحو معارسة حقوقه في التعبير والقول، والسماحة المؤسسة الاجتماعية المدنية، لرفض هذا الاطشاق والمباركة لتجليات قوانين السائد المعهشة لحيويات الإنسان، والمرسنة لتشميش الذات، وعزلتها الاجتماعية، ولقرعها المعرفي.

وتعيد هذه المسرحية، من حيث تصميم شخصيتها، الاعتبار للمفهوم الفرويدي(٣) لجهة أهمية اللاشعور والحلم كعاضنة أساس، لانطلاق الحرية الفردية، بمعنى أنها خارج سيطرة الوعي والإدراك هذا من جهة، ومن جهة أخرى المفهوم النقفيض السارتر(٤)، الذي يعتبر أن قرار الحرية ليس خارج الوعي في أساسه وإنما يجيء من قرار وعي في اختيارها ، لا بل من "حرية واعية" ضمن الإدراك وليس خارجة، وهذان المفهومان الفلسفيان اللعريفان النقفيضان، هما اللذان ظلا يقودا ملوكيات الشخص في المسرحية، في اندفاعها على خشبة المسرح.

ويجيب التساؤل مشروعا من مسببات هذا التقاطع السابق، في تصميم هذه الشخصيات، لكن الإجابة تجيء بأن هذا التقاطع السيكولوجي ضروري لطبيعة موضوع ومحمولات الشخصيات من الأثر الهائل المتباين في المواقف من مسألة سقوط بغداد على العقل العربي، ومشاعر إنسانته، وخصوصا، من حيث ردود فعله النفسية والاجتماعية والسياسية المخطفة والمتناقضة، كما أظهرها أحداث هذه المسرحية، التي لا تخلو من تشويق وإثارة أخاذين.

كما وأن صياغة التشكيلات من حيث رؤاها الإخراجية لا تتفصل بتاتا عن أسلوبية ورؤى الجبالي الفكرية فيما راكم من عروض، والمتحورة في طرح فضائها الدلالية، لرسائل فريية من المفهوم الوجودي المفعمة بروح الفلسفة السارترية، والتي كان آخرها ما عرضه في عمان بعنوان "الجنون" والمفاداة أحداثها من نصوص أدبية متنوعة لجبران خليل جبران، فرغم خيبة شخصوه من لاجدوى الوصول إلى قاعات يقينية وفصلا عن عيشية نهاية مصائرهما، إلا أنه يترك لها حرية في خياراتها نحو جنونها وانفلاتها بعيدا عن السياق الاجتماعي الرصين، أو "الفيت" بعادته "الحميدة"، التي تظل تلح على التفتيت بقوانين السائد، وكذلك ظهر هذا الأسلوب نفسه وتلك الرؤى، في

## الشاهد نفسه، يجد بعد تواصله مع شيفرات الأنبياء السطحية، أنه أمام حكايات، طرحتها محمولات الشخصيات أساسا، عن قضايا اجتماعية ونفسية عن كلا البهيتين الزمانية والمكانية لبغداد وتونس في آن معا

وتونس في آن معا، ولكن الرسائل المضمره، التي عبرت عنها انشياالات النص المعينة لهذه الحكايات، نجدها تستهدف إشكالات

مشاهدتها، وخصوصا إلى جهة أحداث سرقة الكتوز الأثرية، من متاحف بغداد، التي سمح الجيش الأميركي بميلها، في بداية احتلاله لها، ولكن بعد مشاهدة العرض، تطرح الأحداث الدرامائية، ومحمولاتها، تناولا مسمينا عن الأساسات، والمشار، والتأعيات، التي ألت الإنسان العربي خصوصا، والأجنبي عموما، نتيجة احتلال العراق، وخصوصا عبر المثابمة الحديثة للفصائيات، لا سيما ما أحاق بالمدينين، والأطفال، من قتل وضرب جسي ونقصي، وما لحق من تدمير هائل في الملامات الحضارية، والميثولوجية، للكتوز والآثار المتروضة في بلاد ما بين النهرين.

غير أن الشاهد نفسه، يجد بعد تواصله مع شيفرات الأنبياء السطحية، أنه أمام حكايات، طرحتها محمولات الشخصيات أساسا، عن قضايا اجتماعية ونفسية، عن كلا البهيتين الزمانية والمكانية لبغداد





تجربته المسرحية الأصيل "الفلسطينيون"، التي أفاها في صياغة نصها من عمل للفرنسي جان جنييه، وعرضها بأسلوب تجريبي، قبل سنوات على خشبة المسرح الرئيسي، في المركز الثقافي الملكي في عمان، حيث وضع الجمهور والممثلين معا على خشبة المسرح، إذ يصل فكر العمل إلى آخر مدى له في منظور العدم والعبث الإنسانيين، جراء هول وشاعة الأحداث التي تناولت نحرر الفلسطينيين، من الأطفال والشيوخ والنساء في "صبرا وشاتيلا"، ولكن تميد لوحات حركية في السياق بإشاعة مصحة مفارقة لأجواء الموت والقتل، التوازن للفظ الفاصل بين الموت العدمي والموت المضي إلى الحياة، تتقوم شخصية أنثوية، ربما يطرحها السياق شخصية ألهة، بإفراط حببها الشاب المبت في هذه المجزرة، ليوصلنا رحلة الحياة. فتدفع الرؤية الإخراجية، الشخصيات وعبر تصميماتها، في مسرحية "كصوص بندان" إلى المخرج من مدارات الواقع الاجتماعي، وبما يعج من فضائل تمجد التسلط والتفخيم القيمي للإنسانية، التي تهمل المواطن العربي في النهاية، وتقصيه عن دائرة الفعل الحضارية، ومن ثم تدفيه للبحث في الواقع الآخر المستحيل، نحو مدارات أخرى ظاهرها مساهقات غير مألوفة لكنها تحترم الحرية الفردية وحقوقها واستحقاقاتها.

#### استنطاق صورة الإنسان واستلهاه في الوجود والكون

وقد جاء انشاء الشكل في الفضاء، نحو الاتجاه ( ما بعد الصدائي) (٤)، وذلك لتضخم لغته المسرحية، المديد من المدارس، كالأرسطية والبرخية، ومن حيث الأساليب، الانشائية، والتمردية، فهذا معه هذا الفضاء، مشتتلا على نظام متعدد المستويات، في أبنته، وكأنه في حالة فوضى، لكنها (منظمة)، في السياق، ويميني آخر، فإن كل مستوى، يظهر جماليا في تعظير مسار، لجهة بناء معماره، ودلالاته، اللذين لم تخلوا في اشتغالها على أطروحات فكرية متعددة عميقة، تستلطق حيرة وأسئلة الإنسان، في الوجود، والكون، وفيما تخبئه نغمه في أغوارها المسحوبة، وقد حققت هذه التشكيلات في الفضاء، إضافة لأداتي كل من توفيق الجبالي وتوفيق العالبي الرئيسيين في هذا العرض، أطروحات

ومقولات هذه المسرحية، كما كان لإشراك تقنيات السيرك، الأثر القوي في إظهار بلاغة تمهيرية مميزة، هأسمت بقوة أدوات شباب من مدرسة السيرك التوتوسية، في الربيع الأخير من العرض، لجهة الحركة الممتدة على حيوية التعبير الجسدي، وخصوصا في إظهار علامات وإشاراته لماني عتف التمرد، أثناء إشاعة أجواء الفوضى، عندما سعد الجمهور، وهم من الممثلين، إلى الخشبة وقاموا بطرد الشخصيات المسرحية، دونما تقديم مشروع بديل، كدلالة على حالات الانفلات الهمجية العنيفة، التي تصنعها مجموعات الغوغاء، بفعل تجليات اجتماعية غير حضارية، كقتل المرأة في الحروب، التي حدثت في بغداد بحماية جيش الاحتلال الأمريكي.

ولكن الأهم في هذا المضمار، ليس في قدرة الجبالي على طرح ذلك الفكر الوجودي ذي المسحة الإنسانية، وإنما في توازي عمق هذا الفكر مع جمالية اللغة المسرحية التي طرحته، التي برع في إنشائها تجسيدات سمعية مرهقة، مظهرت الانهيارات الكبرى، في دواخل الشخصيات وهي ترى بغداد تستباح، وفي الوقت ذاته، أدانت المسرحية فكرة إقصاء كينونة تشكل إرضاعات المجتمع الديمقراطي في الحياة المدنية العربية. عن سياق بناء معماره السياسي، أمام صيرورة مستبدة يتأسس عليها النظام الرسمي، غير أن الجبالي، سعد وفي توظيف درامي، إلى محاكاة تواصل المواطن العربي مع الفضائيات في استقبال تلك الأحداث المظلم في حياته، على خشبة المسرح، لأن هذا المواطن

#### جاء انشاء الشكل في الفضاء، نحو الاتجاه ( ما بعد الصدائي)، وذلك لتضخم لغته المسرحية، العديد من المدارس، كالأرسطية والبرخية، ومن حيث الأساليب، الانشائية، والتمردية، فهذا معه هذا الفضاء، مشتتلا على نظام متعدد المستويات، في أبنته، وكأنه في حالة فوضى

العربي قد أدمن طريقة هذا التواصل عبر الفضائيات، في غياب شبه تام لمراكز الأبحاث الوطنية العربية، التي غدت، هذه الفضائيات، الوسيلة الوحيدة بالنسبة له، كونها الأداة الأساس في الزاين، التي تتأسس عليها مبدئها الفول، الكلية الهيمية على وسائل الإعلام في العالم.

#### فضاء دلالي بعيد الاعتبار لجماليات الممثل

واسهم هذا العرض، في إعادة الاعتبار لحضور الممثل في عروض المسرحيات عامة، التي يجي إنشاء الشكل فيها معتمدا، أساسا على مدولات (الصورة)، وعبر مختلف المشاهد واللوحات، على حساب إقصاء تقنيات الممثل دلاليها، وخصوصا لجهة فواعله الداخلية، فكان الأداء في هذه التجربة المسرحية جله للعمل، التي نهض بأغلب الشخصيات فيها دائما، كل من توفيق الجبالي، وتوفيق العالبي، عدا بعض المخرجات السينغرافية المرتبة القليلة، كالكرسيين، ومفردات مشاهير، وكسبورات بسيطة، ولكن استخدمت في السياق الإخراجي بثناء دلالي، لتيقظتها الإيحائية في تعميق المعنى، بفعل التعامل الأدائي المميز للممثل معها، وفي هذا السياق برعت المجموعة الراقصة من طلبة مدرسة السيرك، المؤلفة من عاطف حسين، وشاذرة الرماح، وفؤاد الأبي، وعبد المنعم شوياء، وخولة الهادف، وأمال الزعزاع، وأمل غانمي، وبدر عثمان، في تقديم لوحات راقصة، وفق أسلوب الرقص الحديث، و(رقص الشوارع)، من حيث أدائها لإرخاء مناخات الفوضى، وخصوصا في تجسيد، حالة الماء، في الشرائع المرافي، وذلك في سياق رمزي للقتل، الذي يحدث على مدار الساعة، في كينيته حدوثه، ومن هم ضحاياه، وإلى أين تسير هذه الأحداث في المجتمع المرافي، وخصوصا ذلك التعبير المتوقع في السلوك والمزاج الاجتماعي، والتفسي، في حال استمرار هذا القتل الأعمى.

إلا أن الملائق، في صياغة نص العرض، دخلها السلس والشفاف، إلى تفاصيل إنسانية، من حياة المجتمع التوتوسي، لجهة تفاصيل داخلية، متعلقة بالفر، وعلاقته بالسلطين الاجتماعية والميدانية، وإلى أي مدى يتبع الفضاء الديمقراطي بتونس إطلاق النشاط الثقافي، وخصوصا المسرحي منه، كمثل هذا العرض، الذي ساعل بجرأة عالية، السلطين الاجتماعية



والسياسية، على السواء، والذي معهما استطاع توفيق جيبالي وتوفيق العايب، أن يعكسا مزاج الإنسان التونسي البسيط المنتمى إلى الشرائح الاجتماعية الشعبية، والذي بدأ في بنائه الخارجي بسيطاً وساذجاً، وذلك لإنجاح العمل الكوميدي في العرض، ولكنه كان عميقاً ودكياً إلى ما لا حد له، سواء تعجبه، في تجليات، وجود النظام العربي الرسمي، الأقل من جهة، ومن جهة ثانية في تعامله مع معيشة ومعايشه، ضمن حالات التضخيم، وذلك نسبة لخاصية مستوى دخله إلى ارتفاع الأسعار، من جهة ثانية، ودائماً بحسب هذه المسرحية.

تقنية الانفعال النفسي تعبر عن الانهيارات الكبرى

أما العرض الآخر "هوى وطني" الذي نجح في إظهار الفضاء بونياً (5)، لجهة التعبير عن المصادقية الاجتماعية

الإيهامية، عما جرى ويجري في تونس في دواخل امرأة تونسية، لما يمور في دواخلها من حزن وقهر وغضب على ما يجري في الأراضي الفلسطينية والمراقبة المحتلتين، وهذا ما عبرت عنه الأبنية السطحية والعميقة، التي بثتها شهيرات الحقل الدلالي للعلامات المرئية والسمعية، الناشئة لتحقيق التواصل بين المتلقي وإشارات هذا العرض، وذلك أن الحكاية وجدان وأعماق إنسان تونسي، بفعل ما يجري هناك في بلاد ما بين النهرين، أثناء سقوط بغداد تحت الاحتلال الأمريكي، ظهرت الأحداث مجريات الحالة النفسية مرتبطة لامرأة تتبع الأخبار الواردة هناك يومياً، لكن هذه الحالة النفسية مع أحداث اجتماعية واقتصادية وثقافية وسياسية تجري في واقع بيئة هذه المرأة. ومنه متفادية الزينة للحقل الكلي للعلامات، والبدء بتفكيكه من حيث

**نجح عرض "هوى وطني" الذي نجح في إظهار الفضاء بونياً، لجهة التعبير عن المصادقية الاجتماعية الإيهامية، عما جرى ويجري في تونس في دواخل امرأة تونسية، لما يمور في دواخلها من حزن وقهر وغضب على ما يجري في الأراضي الفلسطينية والعراقية المحتلة.**

مداخلات عناصره، وانتهاء بإعادة إنشائه وتركيبه، والذي يتواصل معه المتلقي إلى المفرد والمعنى التوليديين، يكشف هذا المتلقي، بأن هذه الحكاية الظاهرية ما هي إلا ذريعة للفوس في دواخل الشخصية العربية الراهنة المأزومة، الناجمة عن انهياراتها النفسية والقيمية، بذل وطأة ضغط قوانين السائد، التي تكبل إنسانية هذه الشخصية، سواء في تهيمش حقوقها الإنسانية الطبيعية، أو القانونية المستدة حتى للشرطة الدولية، رغم الديكورات الديمقراطية الشائنة والسائدة في الحياة السياسية العربية الراهنة. اتكا الإخراج، في إنشاء الفضاء

المسرحي، على استغلال الحكاية من بسيط، ولا يخلو من عمق وثراء دلالي، لجهة طرح مقولات ومجملات مختلف الرسائل، التي نهضت بهما لغة أدائية بلغة، سواء على مستوى تقنيات حوارات الشخص، ولغة الجسد، في توافهما مع إحياءات وتصويرات عناصر العرض الأخرى، فضلاً عن حضور تقنية الانفعال النفسي، في أداء ظهور الشخص المزهومة، والتي طرحها جنون هذيان، لامرأة مضغوطة بأحداث انكسارات هذه الأمة اللامتناهية، تارة، وتارة أخرى، بتجسيد حالة (الفساد) المكشوفة، في حالة عنفوان أنثوي لا يلين، وهي تتقمص صمود المرأة في وجه الاستبداد، ساخرة من صمت الجميع، المتابعين لهذه الأحداث وكأنها مجريات مسلسل درامي، تتناول اغتصاب هذه الأرض العربية، وما ينجم عنها من مأساة تصيب الأرض والإنسان والحقوق.

**موسيقى "موزارت" استرجاع هذه الألبان الغائب**

وتجني المسألة الجوهرية من الناحية المسرحية، ليس في تلك المقولات والرمائز، اللتين لا تخلوان من قيمة فكرية وإنسانية، راقيتين، وإنما في كيفية طرح رجاء بن عمار كمسألة وحيدة، طيلة



مزاج المثقفي ويشوفه إلى تلقي الأحداث الأخرى اللاحقة. وفي هذا الشكل المسرحي، المتمد على قدرات الممثل الواحد في تحقيق الفرجة المسرحية، التي ينشدها المشاهد، يتبدى ويتعالى الجسد، ككلمة مركزية، تتراصفت وتتقلم العلامات الأخرى في تناغم مع جماليات خطابه، لجهة لغة تقنياته، التي تبوح وتهجس بما تميز عن تحقيقه اللغة الكلامية، إزاء ما مظهرته بهاء لغة هذه الجماليات، التي ضج بها جسد رجاء بن عمار، في سياق توظيف درامي، ضمن نصيح هذا العرض المونودرامي المميز بحق.

\* نالده مسرحي أردني.

التعامل مع مفردة الكروسي وأفعيا ورمزيا، وما مظهره الصور الدلالي بين جسد الممثلة بانضباطاته ودوراته حوله، إيعاها، لجهة إنتاج فواعل دلالية عبرت عما يمر في دواخل شخصمية المرأة الرواية، كما استخضمت الموسيقى والأموات كمنصرين مشاركين في الأحداث، لا سيما ما نجحت في طرحه مقطوعة سيمفونية لوزارت، حققت تمهيدا مهماً، في مظهره ثنائية (الحضور والغياب)، لإحضار غياب فضاءات وعوالم دافئة من حياة هذه المرأة الرواية، التي كانت تشكل اكتمالاً بنيوياً، من جهة، ومن جهة أخرى لحضور عناصر التردّي والإحباط والموت، وذلك في حضور جدلي ديالكتيكي، هذا التمهيد الذي يدفع

المشاهد واللوحات، مسرحها لتلك المقولات، لقد برعت الممثلة رجاء بن عمار، في تقمص الشخصوس في المشاهد الفرجية تارة، ولارة أخرى في تجسيدها الفضاءات الأسطوية (٦) والبرخية (٧)، بأمزجتها، وهوأجسها، ومواقفها المتباينة، بفعل التقينة الداخلية والخارجية لأدائها التمثيلي، ودفعها لهذه الشخصوس إلى الأمام برشاقة وحيوية، مما مكها معها من إظهار مختلف اللوحات والمشاهد، بسلاسة على أحاسيس المثقفي، فتوازت معها في الفضاء الدلالي، عظمة الأفكار الإنسانية، التي طرحها رمائل المسرح صادة، مع التشكيلات الجمالية للأداتين

المثولفين سواء من الحواري، أو لفة الجسد في آن، وقد عمقت السينفرافها، المتأسسة من تصميم أزياء الملابس أساسا، ذات اللونين الأسود والأبيض إشعاريا، والحيال المتدلية على الخشبة، والإهادة من تصرجات حيز المكان المساعدة والهايلة على خشبة مسرح الحمراء، ممالة تحقيق التواصل في هذه المسرحية. وخصوصا ذلك



إنتاج فاعل دلالي عبرت عما يمر في دواخل شخصمية المرأة الرواية، التي كانت تشكل اكتمالاً بنيوياً، من جهة، ومن جهة أخرى لحضور عناصر التردّي والإحباط والموت، وذلك في حضور جدلي ديالكتيكي، هذا التمهيد الذي يدفع



#### الهوامش

- (١) الفضاء المسرحي لأكرم يوسف الطيبة الأولى ١٩٩٤/٢٠٠٠ دمشق دار مشرق - مغرب إهداء المشاهد واللوحات وفق نظرية الاتصال والتواصل في communication theory باب سيمياء الفضاء المسرحي ص ١٠٢.
- (٢) التحليل التعمي ماضيه ومستقبله / محمد احمد التابلسي / دار الفكر المعاصر ٢٠٠٢ ص ٢٥.
- (٣) كتاب جان بول سارتر ، ترجمة هيد الرحمن بدوي/ بيروت - دار الأندلس ١٩٦٦ ، هافوس المسرح لجهون شامسترو أدوارد كوت، وترجمه مؤنن الرزاز وراجمه رشاد بيهي والنفاشر المؤسسة العربية للدراسات والنشر ودار المهة للدراسات والنشر. في باب حرف المين سارتر، جان بول (١٩٠٥ - ١٩٨٠) ص ١٠١.
- (٤) ندوة المسرح ما بعد الحداثة: استمرت لمدة ثلاثة أيام في
- (٥) مهرجان القاهرة الدولي للتجريب في دورته الأخيرة، دراسات ومداخلات باحثين أجانب ومرب، دراسة موقع المسرح العربي في زمن "الحداثة" و "ما بعد الحداثة"، المنجي بن إبراهيم / من تونس (جدل وصراع في التيارات الفكرية الحديثة). ص ١٠.
- (٥) الفضاء المسرحي السيميائي/ كتاب الفضاء المسرحي لأكرم يوسف الطيبة الأولى ١٩٩٤/٢٠٠٠ دمشق - دار مشرق - مغرب، الفصل الرابع الفضاء الاجتماعي من ص ٤٥ (٤٥) وإلى (٥١).
- (٦) موقع على الإنترنت/ منتدى مسرحيون، مجلة فكرية ثقافية تعنى بالفنون المسرحية، [www.masraheon.com](http://www.masraheon.com)
- (٧) نظرية المسرح للمعني / ريتولد بر يفت من ترجمة د. جعيل نصيف، الفصل الثاني تأمل في صعوبات المسرح العالي ص ٥٦، عالم المعرفة - بيروت - لبنان.

## بليغ هديع . . وموسيقى السماء

منذ "حب إيه" و"بعيد عنك" و"فات الميعاد" و"انسالك يا سلام" و"الف ليلة وليلة" و"كل ليلة وكل يوم" و"سيرة الحب" لألم كلشوم سطح نجم بليغ حمدي الموهبة الشاب، وكان قد تكرر ملحننا مجددا دارسا له رؤية فنية خاصة بعد أغنية "تخونوه" لعبد الحليم حافظ ١٩٥٧.

قدم بليغ ٧٤٦ لحنا مزج فيها روعة اللحن الأوربي وأدواته بشجن رماية عاشق ريفي، وصباية ناي محروم في هداة ليل الصعيد فكانت "عاشق ليالي الصبر مداح القمر" و"الهوى هوايا" و"سواح" و"معود" و"جانا الهوى" و"يا عزيز عيني" نشادية و"لولا الملامة" لوردة و"حصادك علموك" لفانيزة أحمد و"حبائيتنا" لنجاة الصفيرة ورودا السلام لعفاف راضى.

حصلت الحان بليغ عشاق الأغاني من الشباب كما السميعة على أجنحة الأحلام والشجن والطرب في تجانس لم تعرفه الموسيقى العربية قبله، فهز المزيكا حالة حب وعشق وغضب وتصوف كما يصفها. اطلع بليغ على الألمان العالية وموسيقى الشعوب بما فيها تراتيل الكنائس وتبدي هذا في أغنيته للقسس المسيح من كلمات الأبنودي، وافتتن بتجويد القرآن، والفلكلور المصري الذي يفيض عنوية وقهرا وجبا وأمل.

عندما أجريت معه لقاء عام ٩٣ في منزله بعد براءته من قضية سميرة المنيان التي انتحرت أو قتلت في شقته، كان منتهيا نفسيا، محيطا رغم تظاهره بالقوة، وعندهما بدأنا التسجيل أراد المخرج أن يغير وضع قيثارة قريبة من مصحف مفتوح على أحد رفوف شقته، فرفض بليغ أن يسجل حتى تعاد إلى مكانها، وتفسيره أن أجمل الألحان هي في كلام الله، وأن أروع تجانس موسيقي هو في حركة الكون والطبيعة. وهو يفسر الموسيقى التصويرية المنهلة التي وضعها لأفلام "شيء من الخوف"، و"السادة الخالية" و"يوم من عمري" و"فتى أحلامي" ومسلسلات "بوابة الحلواني" و"أفواه وأرانب" ومسرحية "ريا وسكينة"، ويمكن تمييز حالته بسهولة من معاصريه مثل كمال الطويل ومحمد الموجي.

ولكننا لو أجرين استطلاعا بين شباب اليوم حول من يصرّفونه أكثر بليغ حمدي أم عصام كاريكا فستذهلنا المفاجأة.

وبالتأكيد فالشباب يعرف عبد الحليم حافظ أكثر من بليغ حمدي، فالملحن وكاتب الأغنية - ومهما حققا من شهرة - ينزويان في ظل نجاح الطرب والأغنية. وقد ينصف مسلسل العندليب كتيبة الموهوبين ممن كونوا التميز ولنجاح، الأبنودي وعبد الوهاب محمد وبليغ والموجي والطويل ممن صاغوا الحان العندليب الخالدة.

كان من المستحيل على موهبة بهذا الحجم إلا أن يصيبها غرور النجاح، فقد لحن لألم كلشوم وهو في السابعة والعشرين. ولأنه بوهيمي بطبعه كان مسرفا في كل شيء، وكان ميذرا حتى السفه كما يصفه اصداقائه، وحديثي العمروسي مساء اليوم نفسه. واستغل كثيرون كرمه حين فتح منزله لغير الجديدين فانتحرت سميرة المنيان المغربية من شرفة منزله بعد خلافها مع صديقها الخليجي واتهم بليغ، وبيدات مع المحاكمة نهاية موهبة وعبقرية قلما يجود بمثلا الزمان.

ولأن بليغ لم يحسن التصرف بماله لجأ إلى التلحين لمحمورين، إيهاب بديع، أحمد دوغان توفيق فريد وموفق بهجت وغيرهم، وحين سألته في لقائنا كيف لحن لأحمد عنوية بعد ألم كلشوم ووردة وفانيزة وصباح وشادية وحليم ببرذلك بأن عنوية ظاهرة تستحق الالتفات. لحن بليغ أغاني وطنية ولكن هزيمة حزيران أفقدته اتزانة فبدأ يضرب رأسه بالجدران غير مصدق ثم تعافى ليحلق "صدى النهار" وغيرها.

لقد اعتاد الناس على الصلح من زلات النجوم الكبار، ولكن أزمة بليغ النفسية أسلمته لكليكة ثم الموت قبل أن ينسى جمهوره فضيحة المنيان، ولكن الحانه الرائعة ما زالت تحقق أعلى المبيعات وإن لم يلتفت كثيرون لاسم ملحنها.

إذا كان، إذن، هذا هو الوضع بالنسبة لتجارب تنتمي إلى المسرح الغربي الذي عاش لقرون عديدة على إيقاع التوقعات والتلوينات التي عرفتتها الشعرية الأرسطية باعتبارها تشكل خيط التوقع بالنسبة لكل التجارب المسرحية الغربية، بشكل يسمح برصد التحولات الدراماتورية للكتابة الدرامية، وبالتالي، تحديد مواصفات شعرية مسرحية جديدة قد تطبق عليها استعارة "الشهب الاصطناعية" Feu d'artifice التي اختارها كورفان Corvin لهذه الكتابات الجديدة، فإن الأمر يختلف عندما نريد الحديث عن الكتابة المسرحية العربية، ما دامت السياقات الموسيقي-ثقافية التي تبلورت في إطارها جماليات هذه الكتابة تكتسي ميمما خاصا تتحكم فيه حداثة التجربة المسرحية العربية وانطلاقها في الغالب، من حيث انتهى الآخر، أي الغرب.

إن هذا الوضع التاريخي والثقافي جعل منها كتابة هيبستاشية، هي مزيج من التقليد والحداثة، من الكتابة الكلاسيكية

## شعرية النص المسرحي المربع

من "التشيل" إلى "التعبير"

من خلال مسرحية "الحياة أبدا" لسعد الله ونوس

د. حسن يوسف

كان ميشال كورفان Michel Corvin في تقديمه للموقع الإلكتروني لجمعية لحو كتابات مسرحية جديدة « Aux nouvelles écritures théâtrales » (١)

التي يترأسها، قد أشار إلى مختلف التحولات التي عرفتتها الكتابات المسرحية في الأراضي الفرنسية والفرنكفونية بفعل تأخير الرواية والسينما وتكنولوجيا الإعلام الحديثة؛ هذه التحولات التي سمت الوضع التقليدي لما يصرف بالأجناس المؤسسة في المسرح كالكوميديا والتراجيديا وبمحت للكتاب المسرحيين بالكتابة بنوع من الاستقلالية بل وحتى اللامبالاة إزاء إكراهات المسرح فوق القشبية، وجعلت العناصر الدراماتورية الأساسية كالحكاية والزمن والفضاء والشخصية تعيش وضعية جديدة في سياق نصوص مسرحية تعبرها نوعا من "التفجير الدراماتوري" أو "الثورة الدراماتورية" التي ربحتها فيها الكتابة على مستوى اللغة ما خسرتة أو، بالأحرى، ما يبدته على مستوى التخييل، وإن كانت هذه الكتابة قد بقيت على المستوى الموضوعاتي - خاضعة لذلك التأرجح ما بين مسرح حميمي ذاتي خاضع لهواجس الذات أو الأنا، ومسرح موضوعي يعالج قضايا العالم أو الواقع لكن ليس من متعلق المعالجة الواقعية المباشرة وإنما من خلال شكل مسرحي يفتح بمسرح المثل Le théâtre parabolique.

سعد الله ونوس

## سعد الله ونوس

مترجم من



الخاضعة لمواصفات الشعرية الأرسطية والكتابة الجديدة التي تخلص، بطريقتها الخاصة، من هذه المواصفات. لذا، فلا عجب أن نجد داخل هذه الكتابة المسرحية نماذج للتأليف والتداخل والاندماج ما بين شعريتين مختلفتين بل ومتمازجتين من حيث المبادئ والمكونات، كما هو الشأن بالنسبة لما نسميه هنا بـ "شعرية التمثيل" Poétique de la représentation و"شعرية التعبير" Poétique de l'expression حيث كونهما شعريتين تقوم أولاهما على مبادئ أسامية ك: الحكاية والجنس genre واللياقة والرائحية، في حين تعمل الثانية على نقض كل هذه المبادئ بالاعتماد على: أسبقية اللغة والتخلص من إكراهات التجنيس واللياقة وترسيخ نموذج الكتابة (٢).

إن التركيب الفيسيفسائي لهاتين الشعريتين هو ما يطبع، في امتقاندنا، العديد من تجارب الكتابة المسرحية العربية، مما يجعل الحديث عن تحديث الكتابة في ضوء ثنائيات الموضوعات/التجديدات تحدر فطره فخرس/هر خدش فخرس، حديثا نسبيا، لأن هذا التركيب لا يفرط في صيرورة تقليد مسرحي بدأ باحترام المواصفات وانتهى إلى الخروج عليها والتمرد على قوانينها، وإنما هو تركيب خاضع لتجارب إبداعية صرية ذاتية تتحكم فيها ثقافة المسرحي ونزوعه الإبداعي ودرجة تقاضه مع التجارب الغربية، بغض النظر عن انخراط هذه التجارب الذاتية في سياق تحول موضوعي يطول إبداعات مرحلة أو جيل أو حساسية فنية ما، بمباراة أخرى، يمكن القول إن الحديث عن تحولات في الكتابة المسرحية العربية ربما يجد أرضيته الأنسب عندما يتعلق الأمر بتجارب مسرحية بمعناها ككتاب استطاعوا أن يبلوروا ريبورتوا. خاصة بهم، واكموا من خلاله نصوصا تحمل بصمات مراحل من عمرهم الإبداعي، من ثقافتهم، من زمنهم السياسي، ومن متخيلهم الذي تحتل في الذات وقضاياها مساحة لا تقل أهمية

ربما قد لا يسمح المقام باستعراض تاريخ هذه التجربة ورصد مختلف التحولات التي طالت جماليات الكتابة لدى هذا المبدع، لكن لا بأس من التذكير بعنصرية أساسية طبقت تعامله مع تجربة الكتابة المسرحية ترى أنها جوهرية لفهم النص المسرحي الذي نقترحه عليكم في سياق هذه الدراسة ألا وهو نص "الحياة أبدا" الذي لم ينشر في حياة كاتبه، وإنما نشرته دار الآداب سنة ٢٠٠٤، أي بعد وفاة صاحبه بعدة سنوات.

الخاصية التي أثير إليها هنا هي ما يمكن أن نسميه بـ "الملازمة الثقافية" للتجربة الإبداعية، وهي الخاصية التي جعلت ونوس يقضي فترة من الصمت دامت حوالي ثلاث عشرة سنة كانت فاصلا بين حساسيتين في الكتابة لديه، لأن اللحظة التاريخية كانت تقتضي ذلك، لكي تنتقل من لحظة "مسرح التسييس" نحو مرحلة "مسرح العودة إلى الذات"، وهي الخاصية نفسها التي جعلته يكتب نص "الحياة أبدا" في مرحلة شبابه، نص يعود إلى بداية تسعينيات القرن الماضي لكنه تماشى ونشر وقتئذ، لأن اللحظة التاريخية ربما لم تكن تسمح بالتجربا على السياق الموسيقي-ثقافي بنص مجازي ذي حساسية ميتافيزيقية، أو بالأحرى، دينية مشيرة ما دام عالاه التخيلي مؤثرا بعناصر تمس "المقدس" ومنشغال بالفضايا الوجودية الكبرى للإنسان. ولعل في إقدام دار الآداب على نشر هذا النص، اليوم، ما يركزي هذا الحرس لدى ونوس على ملازمة تجربته الإبداعية مع اللحظة التاريخية والثقافية. فربما تبين، اليوم، أن ظروف استقبال إبداع مسرحي من هذا النوع قد نضجت، وأصبحت مساحة حرية الفكر والتعبير أوسع من ذي قبل. ولا فكيك كان يمكن إخراج مسرحية "الحياة أبدا" إلى التداول لحظة كتابتها وهي المسرحية التي تتردد فيها أصداه النص المثير لجان بول سارتر الموسوم بـ "الشيطان والإله" (3) Le diable et le Bon Dieu التي كتبها رائد الفلسفة الوجودية في بداية الخمسينيات من القرن الماضي (١٩٥١).

إن تأمل هذه المساحة الزمنية بين خروج النص الوجودي الفرنسي لسارتر ونشر النص الوجودي العربي لـ ونوس، والتي تمثل أكثر من نصف قرن، ربما

عن المساحة التي يمتلئها الانشغال بقضايا الواقع. وعندما أركز على الهمد الذاتي وعلى الحرس على تأمل تجارب مسرحية معينة حتى لا تقع في التعميم، فإني أفكر مثلا، في تجربة مسرحي عربي هذا أعتقد أنها تخلص في تقديري- هذا الذي سميت به بالتركيب الفيسيفسائي بين الشعرية المسرحية، ألا وهي تجربة المرحوم سعد الله ونوس.

إن الحديث عن تحولات في الكتابة المسرحية العربية ربما يجد أرضيته الأنسب عندما يتعلق الأمر بتجارب مسرحية يعينها لكتاب استطاعوا أن يبلوروا ريبورتوا. خاصة بهم، واكموا من خلاله نصوصا تحمل بصمات مراحل من عمرهم الإبداعي

## شعرية النص المسرحي العربي





تعبّر وحدها عن هذا التفاوت والاختلاف بين مبادئ مسرحيين وقاطنين بشكل يزكي، ما أشرنا إليها سلفاً، بخصوص تمثيلية وخصوصية الحدث عن تحولات الكتابة المسرحية المربية. فالدراما الوجودية، التي هي نموذج حديثاً هنا، والتي ازدهرت في سياق الحريين الكونيتين خلال القرن الماضي في الغرب، ربما لم تكتمل شروط تلقيها وتقبل عوالمها التخيلية، عندنا، إلا مع بداية الألفية الثالثة وفي ظل تداعيات المولدة على ثقافتنا ومتخيلنا.

ويبدو لنا، أن المزج بين شمرتي التمثيل والتعبير في نص "الحياة أبداً" هو الترجمة الجمالية لهذا التفاوت الثقافي على مستوى الإبداع، كما على مستوى التلقي.

تحكي مسرحية "الحياة أبداً" لسعد الله ونوس عن فتاة وفتى شابين أقت بهما الصدف إلى جزيرة منعزلة، وذلك بعد أن نجيا من حرب مدمرة عاشها العالم وقضى على إثرها كل البشر. الجزيرة يحول فيها عجوزان غامضان يمثّلان الخير والشر، أو بالأحرى الإله والشیطان، اختار ونوس أن يمزجها بلون مشربتهما: الشيخ الأخضر الممتدة والشيخ بني الممتدة، يقوضان في جدال حول ما حدث، وكيف حدث. حوار ملتصق لم يفهم فيه الشاب والشابة شيئاً، حوار ميثاقهيزيقي متشابك وكشف حول ما آلت إليه البشرية، وحول مسئولية الإنسان ووضع العالم بعد هذا الدمار الذي حل بالبشرية. في عصره هذا الاتباس تقوم قصة خلق جديدة، من خلال الشاب والشابة، وبالتالي من خلال ولادة ترومين يلصهما الشاب بالمستورين الخضراء والبنية اللتين تركهما المعجوزان بعد اختفاهما إيذاناً ببقاء الخير والشر كعدين أساسيين في حياة البشر.

يقول فيصل دراج في ورقة مصاحبة للمسرحية تحمل عنوان "الحياة أبداً: نص أقرب إلى الوصية": "تنتمي مسرحية 'الحياة أبداً' في موضوعها الفكري، كما في بنيتها

**تحكي مسرحية "الحياة أبداً" لسعد الله ونوس عن فتاة وفتى شابين أقت بهما الصدف إلى جزيرة منعزلة، وذلك بعد أن نجيا من حرب مدمرة عاشها العالم وقضى على إثرها كل البشر. الجزيرة يحول فيها عجوزان غامضان يمثّلان الخير والشر.**

الفنية إلى المرحلة الكتابية التي سبقت "مسرح التصميم" الذي طوى معادلاته الفكرية لاحقاً وأخلّى مواقفه المسرح جديد. فال موضوع هو الشر الخالص الذي يقابل الخير الخالص فوق جزيرة موحشة ضيقة يتصادى في أرجائها الصوت الإلهمي والصوت المنهر الذي ينازله منذ بدء الخليقة، صراع قديم وأبج التجدد، لأن بقاء أحدهما شرط لبقاء الآخر ولأن موت أحدهما

سعد الله ونوس



يجر نقضه إلى الموت أيضاً وما "الحياة أبداً" إلا الصراع الأبدى بين الخير والشر (...) وهذا القول الفلسفي، الذي يشاخم التجريد ولا يكون مجرداً، يصوغ قضية يتمتع فيها الحوار ويضيق فيها الفعل المسرحي(٤).

يتضح من هذا القول أننا إزاء مسرحية تنتمي لمسرح الأفكار أكثر مما تنتمي لمسرح الفعل، ولعل هذا ما يقصر مفارقة أساسية ينطوي عليها النص وهي وجود شخصيات وغيباب الحكاية بالمعنى المتعارف عليه، ذلك أن هذه الشخصيات تنتج الرأي والفكر، تتجادل وتتصارع لكنها لا تخلق الفعل المسرحي، وحتى الفضاء والزمن لا يؤيدان الوظيفة الكلاسيكية في تأطير الحدث بل يصيغان جزءاً لا يتجزأ من صراع الأفكار في المسرحية. لذا، فعندما نقرأ الإرشادات المسرحية التي تحددهما واثتي شكل في هي حد ذاتها نصاً قائماً بذاته إلى جانب الحوار-تكتشف وصفاً شاعرياً تتدفق فيه خصائص المكان والزمان على شكل صور مكثفة ذات ربح وجودي عميق، مما يجعل ترجمتها على الشخصية أمراً مستعصماً، ففي المنظر الأول من الفصل الأول في المسرحية نقرأ ما يلي:

"المكان: جزيرة صنيهرة توجي بأرض بدائية. أشجارها فاهكة متوقفة، وأدغال ملتفة متشابكة وينابيع تندفق غير عابثة بشيء. البحر يحاذي الجزيرة بما يشبه الحب. الإضاءة مستمدة من منبهي الضوء الأصليين: الشمس والقمر. وهكذا، فالمرشح مكتشف تماماً ويعيد عن ضيق الفرف المغلفة. إننا الآن في عصر زمن سحق سواه إلى الوراء أو إلى الأمام. الزمان: زمن المسرحية خيالي، إنه المستقبل. هو مستقبل غير مؤكد، بل ورجاؤنا جميعاً هو ألا يكون هذا المستقبل مؤكداً. إننا الآن في عصر يوم خريف، ليس في السماء غيوم، لكن غلالة حمراء داكنة وموشة تكسوها وتغطي زرقاتها. البحر هادئ تماماً. تنتشر ظلال السماء الدامية على صفحته فتكسبه لونا غامقاً كالحزن. أوراق الخريف الصفراء تتساقط من الأشجار يليقاع بزيادة مع تقدم المشهد. ويخلق في النفس كابة موجبة(٥).

إن هذا النص الإرشادي ذا الطابع المردوي والشعري في آن واحد، يبرز أن





بالانغراط في دائرة من دوائر الأجاس  
الدرامية المؤسسة والمعروفة، ومثلها هو  
مفتوح اجناسيا، فهو مفتوح دلاليا  
كذلك، لا سيما إذا عرفنا أن ونوس  
الذي كتب النص في فترة شبابه عاد  
إليه في المراحل الأخيرة من عمره  
وعبدل نهايته، لذلك ترد في النص  
إشارة تقول: تم إضافة خلق المعترة  
وتكرار ولادة الخير والشر يوم  
١٩٩٧/١/٢٦). فما دام الأمر يتعلق  
بقضية وجودية مفتوحة على كل  
الاحتمالات، وما دام مدار الصراع هو  
دائرة الأفكار، فكل شيء أصبح ممكنا،  
ولعل هذا ما يجعلنا نقول بأن متخيل  
المسرحية لا يبدأ بمبدأ اليقظة  
Bien-être الكلاسيكي الذي يحظر  
عرض ما يتعارض أخلاقيا ومليما مع  
انتظارات المثالي. فالمسرحية تجسد ما  
لا يجسد، تخوض في الميثافيزيقيا  
والمقدس، وتمسح الصراع الأبدي بين  
الشر والخير، وهذا شيء طبيعي في  
نص تتراعى فيه "ملاحم من أسطورة  
بروميثيوس، ومن آثار الإلتزام  
الساكني، ومن تمرد على تصور  
لاهوتي يؤسس الوجود الإنساني على  
بداهة الخطيئة (٧).  
الا يكفي كل هذا دليلا على صدقية  
هذا الذي سميته بالتركيب  
السمفوني بين الشعرية والنص  
المسرحي العربي (٨)، والتي تجعل  
البعدين التمثيلي والتعبيري يتفاعلا  
في سياق دراما مفتوحة على كل  
الاحتمالات؟

\* مسرحي من المغرب

**تبقى الشخصيات، في  
هذه المسرحية، هي بؤرة  
استقطاب النزج المثير  
بين شعريتي  
التمثيل والتعبير.  
فهي شخصيات أربع  
واضحة للعالم، اثنتان  
يحددهما العمر  
(الشباب والشباب)  
واثنتان يحددهما  
العمر ولون السترة**

المشاركة تكمن في كون  
الشخصيتين الأخيرتين  
على الخصوص تتبدلان  
وتدويان في الحوار  
لتصبحا مجرد فكرتين  
(الخير والشر) أو  
بعدين (الإيجابي  
والرئائي) أو كيانين  
ميثافيزيقيين (الشر  
والإله).

كل هذه الخصائص  
الملازمة للعناصر  
الدراماتورجية  
الأساسية في النص  
(الحكاية، الزمان  
والمكان، الشخصية)  
تؤكد أننا إزاء نص  
مفتوح، غير معني

المسرحية التي نقيم متخيلها على زخم  
من الأفكار الميتافيزيقية، إنما تقوم بذلك  
من خلال الاحتفاء باللغة، وترسيخ  
تعبيرتها على حساب ما هو تمثيلي.

وتبقى الشخصيات، في هذه  
المسرحية، هي بؤرة استقطاب هذا النزج  
المثير بين شعريتي التمثيل والتعبير، فهي  
شخصيات أربع واضحة للعالم، اثنتان  
يحددهما العمر (الشباب والشباب) واثنان  
يحددهما العمر ولون السترة (الشيخ  
اخضر السترة والشيخ بني السترة). لكن



الهوامش:

١- انظر هذا التقديم في الموقع الإلكتروني: <http://www.aneth.net>

٢- انظر الفصل الممنون بـ "l'expression" De la représentation

من كتاب:

Jacques Rancière - La parole muette : Essai sur les contradictions de la littérature - Hachette littératures 1998, Paris.

٣- نشرت المسرحية ضمن منشورات كاليما سنة ١٩٥١ وقدمت أول مرة على خشبة مسرح أنطون يوم الخميس ٧ يونيو ١٩٥١ من إخراج لوي جوفي Louis Jouvet.

٤- فيصل دراج - الحياة أبدا: نص أقرب إلى الوصية (في) سعد الله ونوس، الحياة أبدا (مسرحية لم تشر من قبل) - دار الآداب -

بيروت - الطبعة الأولى ٢٠٠٤، ص ٨٢/٨٢.

٥- سعد الله ونوس - الحياة أبدا - ص ٨٧/٨٧.

٦- نفس المرجع - ص ٨٠.

٧- فيصل دراج - مرجع سابق - ص ٨٧.

٨- في سياق مناقشته لهذه الورقة خلال الندوة التي عقدت ضمن فعاليات مهرجان أكادير للمسرح الجامعي، اقترح الدكتور حسن المنيني أن نسمي هذه الظاهرة بـ "الامتزاج الشعري  
"l'imprévu poétique" - وفيما هو عن هذا الأفق المفتوح الذي تباوره  
الكتابة المسرحية العربية.

ولعل أهم أعماله المتدرجة ضمن هذا التّيار رواية "دار الباشا" (٣)، التي التزمت بالواقعية نهجا وخرجت عنها في طرق الصّياغة وآليات الإنشاء، وقد اخترنا أن تصارب هذه الرواية من زاوية المكان، وقد رأينا أنه بؤرة النصّ الروائي، وعقدته التي تشدّ أغلب خيوطه، ومن خلاله نلج إلى عالم الرواية بأساليبها وقضاياها المختلفة. فقد بدا لنا أن رواية "دار الباشا" هي رواية المكان بامتياز، رغم تحفّظ البعض على ذلك، يقول محمد الهادي بن صالح: "و هي اعتقادنا أن هذه الرواية لم تكن رواية مكان، حتّى وإن حملت عنوان مكان" (٤). والاعتقاد عندنا أن المكان هو النّظام لحبكة الرواية، والرّابط لأجزائها، وإليه تشدّ جميع عناصر النصّ الأخرى أو عنه تصدر. فدار الباشا (المكان) تاريخ ممتدّ تتبين أطواره من خلال عيني شخصية "مريض الشّامخ"، لذلك رأينا أن هذه الرواية سيرة للمكان تتبّع مراحلها عبر التّاريخ. والقول بسيرة المكان لا ينفي القول بوجود خطاب سير ذاتي كما أشار إلى ذلك محمد القاضي ونقل عنه آخرون (٥)، رغم ما تشيّر علاقة الرّائي المتجلي في النصّ بوجوده مختلفة، فهو

طورا يظهر بضمير الغائب المفرد، وطورا آخر بضمير المتكلم المفرد، وبألبا بضمير المخاطب أنت، مع الكاتب (حمن نصر) من جهة، والشّخصية (مريض الشّامخ) من جهة أخرى، أو بأنّ الرواية "رواية شخصية" (٦) فما الشخصية هي هذه الرواية إلا صورة من المكان، فهما الوجه والمرآة، كما سنرى ذلك لاحقا.

ولا غرابة بعد ذلك أن تُعنون الرواية باسم المكان "دار الباشا"، فهو مفتاحها الذي نلج من خلاله إلى كلّ حصولها، وبابها الذي يقودنا إلى كلّ أساليبها وقضاياها. ولعلّ مفهوم التّفريغ الذي استعمله كلّ من تيراون و"بول" يستطيع أن يبين لنا العلاقة بين العنوان والأش، وما بينهما من وشجّ علاقة، ذلك أن العنوان حسب هذين الباحثين هو أحد التّعبيرات المكنة عن موضوع الخطاب (...). ووظيفة العنوان هي أنّه

## سيرة المكان في "دار الباشا"

محمد الصّالح البوعمراني \*



عبد المصطفى

حسن نصر

دار الباشا

نصير، محمد القاضي

بربر بعض النّقاد الأعمال الروائيّة للروائي التونسي حسن نصر (١) ضمن ما يُسمّى بـ "تيار الواقعيّة الجديدة"، وهو تيار يمتدّ أن الواقعيّة لا تزال قادرة على ابتكار شخصياتها النموذجيّة، والتّناج حكي قوي ومتماسك يستمدّ طاقته الإبداعيّة من إعادة طرح إشكاليّة التّمثيل والإحالة المرجميّة. (٢) وهو تيار يقوم على رجّ مقولات الواقعيّة التّقليديّة وأساسياتها هي تشخيص الواقع وطرح قضاياها.



الجمر الذي عليه أن تعبّر من الماضي إلى الحاضر ومن المنفى إلى المنفى، إليه جشت دون رضائه، ومنه خرجت هاربا، وإليه تعود تارة أخرى تبحث عن معنى (ص ٣٨). وعليها أن تبصر هذا الجسر جبهة ونهايا، نعيد من خلاله تركيب ملامح المكان وسلاخ الشخصية، في عملية هي أشبه بلعبة "البازل" (puzzle). ويتواتر التلازم بين الشخصية والمكان حتى كأن لا هم للشخصية في هذه الرواية غير المكان تتبع تفاصيله، وتُسبّر خياله، وتروي حكاياه، وتنبئ قضيتته من بداية الرواية إلى آخرها.

وإذا نظرنا إلى علاقة الشخصية بالمكان وجدناها بداية متوترة، فالشخصية تعان تمردها على المكان الذي يمثل رمزا ثقافيا رأى فيه مرتضى الشامخ فيدا وسلطة تهر إرادته، فقرر الخروج عليه: خرج هاربا من دار الباشا إلى حيث لا يعلم (ص ٦١). ولكن هذا التمرّد البرومثيوسي قاده إلى العقاب

ولا تخلو بقية الفصول من ذكر المكان، غير أننا اخترنا أن نرصد ذكر المكان في بداية كل فصل، حيث يؤدّ المكان في الشخصية ذكريات الماضي فتتوالى الذكريات عبر الاسترجاع متداخلة متشابكة كالأصداء تتردد في ذهن الشخصية، يتوقّف بعمق النظر في الأماكن التي كوته بانهارا، شرذته، والتي عاش فيها زمنا، في أعماق نفسه تتردّد أصداء مختلطة من الماضي: ناس وأصوات، وحداث، ومبان، ونفحات قديمة تصعد من القلب، إنه يتوقّف في الأماكن التي ميّنتها بها على ماضيه، لهقلب صفحاته ويميد القراءة من جديد. (ص ٣٨). وهكذا تفسحي الأماكن أبوابا للذكرى، كل باب يفتح على جزء من تاريخ "مرتضى الشامخ". فيصير المكان هذا الجسر الذي نصير من خلاله إلى عالم الشخصية، ننظر في حياها تتردّد أصداءها بين الماضي الحاضر، هكذا يخاطب مرتضى الشامخ نفسه: "هذا هو

وسيلة خاصة هوية للتفريض (٧). فالعنوان هو نقطة الارتكاز الأساسية التي تسمح لنا بشهم وتاويل الأثر، وهو العنصر الذي حله تتفرع أجزاء النص، يقول محمد الخطابي، "و في اعتقادنا أن مفهومي القرض والبناء يتملّكان بالاتّصاف الوثيق بين ما يدور في الخطاب وأجزائه وبين عنوان الخطاب أو نقطة بدايته، مع اختلاف فيما يختبر نقطة بداية حسب تنوّع الخطابات، وإن شئتّا التوضيح قلنا إنّ في الخطاب مركز جذب يُؤسّسه منطلقه وتحوّله حولته بقية أجزائه" (٨). لذلك فاختار العنوان في "دار الباشا" نيس اعتباريا، فهو الحبة التي ستنتج ثماني عشرة سنبلة هي عدد فصول الرواية. هذه الفصول التي اختلج أغلبها بذكر المكان من الجملة القصصية الأولى، فكان المكان بذلك "مركز الجذب" على حدّ عبارة الخطابي الذي تأسست عليه عملية الحكى. وهذا جدول بفواتح الفصول التي ذكرت فيه "دار الباشا":

رقم الفصل	فاتحة الفصل
١	"يسلّ شارع الباشا عبر متعلات مدينة تونس العتيقة"
٢	أخذته من يده، ونطلت تمرير في الجالونين حتّى وصلت إلى باب سويقة، من هناك دخلت به أسواق المدينة."
٤	"قبالة الخليج فوق الزينة تتدوّع دار الباشا من قديم الزمان، حلة في أحضان البحيرات."
٥	"أحسن مرتضى وهو يسير في أزوقة دار الباشا، أنه ينساق بلا نهاية، بين الأزقة التي تنصق وتقعص، وتترج وتداخل."
٦	"بينما أنت تواصل سيرك صاعدا في أزوقة دار الباشا، يترضح حُمام التأمّرة..."
٧	"ألا نعود إلى دار الباشا، فلفدا الأتجاه ومصا بالإحياء..."
٨	"هتّ مرتضى الشامخ من الرّجفة ويسير في رحاب دار الباشا..."
١٠	"يتعد مرتضى قبلا ليرى بعد ذلك بالنّار، تطلّ عليه بواجبتها الخاصة..."
١١	"تصل إلى بطحاء رمضان بأي، بطحاء صغيرة، لكنها تكبر فيجأة، حتّى لتصينها بالنّمشة."
١٢	"في ليلة القدر، ينزل الباي إلى جامع الزّيتونة، يزور أسواق المدينة، ويمر موكبه الفاخر شارع الباشا."
١٤	"هاهو دار مرتضى الضامخ على مشارف الدار التي عاش فيها صنيّرا."
١٥	"في الوقت الذي كتلت فيه دار الباشا تهار، تتنلر معالها..."
١٧	"تعرض في نهاية شارع الباشا زاوية لأحد الأولياء..."

زاج تتضالاه الأقدار إلى أن ألقته به عند مشارف المنصهراء (...) إلى هذه القفار القاسية التي اقتيد إليها بروميثيوس ليبدأ بالتسلسل القليل، وتشدّد الأشغال إلى قمة المنخرة الشامخة، أو إلى تلك التي التها إليها اللّمني: ذواني والفلاة بلا دليل ووجهي والهجير بلا لثام (ص ٦٠). ولكن دار الباشا تنطبق له من قلب المنصهراء في صورة صالاح الفيشاش خرج مرتضى الشامخ يبحث عن مكان أكثر بداء حتّى تنقطع عنه أخبار دار الباشا فلا تعود إليه، فإذا دار الباشا تلاحقه إلى ما وراء المنصهراء، وتأتي على قدمها في شخص صالح الفيشاش (ص ٦١).

وليس المكان في دار الباشا مجرد إطار يحتمل الأحداث بل هو رمز ثقافة كاملة يعلن مرتضى الشامخ تمرده عليها، فيتمرد أولا على الشاشية "نزعتهما عني، ألقيت بها بعيدا" (ص ١٤٢). وأعلن بذلك خروجه على العادات التي كنّتها والموروث الذي ظلّ جسيمه، وولد فيها



شعورا دائما بالقهر والغبن والتقمع على كل ما فيه، ثم تدر على الأب، وعلاقة الأب بالمكان وشبهه، فان شخصيته تميزت على المكان والأب في لحظة واحدة، وأعلنت المصالحة معهما مما بعد رحلة التثنية الطويلة، لذلك فهو يرتدي الشامخ من الأب ومن المكان من موقف من ثقافة مدينة، يقول: "خرجت من دارنا، ومن حي الباشا كله، خرجت من الجدران الثابتة، والأبواب المائلة، والثوابد المغلفة، خرجت من الكتاب والأوراق والطين، خرجت من حلقات الذكر والإنشاء والرقص، خرجت عن تقاليدي وعادني." (ص ١٤٤).

ولكنه بعد رحلة التثنية الطويلة ينتهي عائدا إلى دار الباشا، بأحسا من جنوره، ملئما شغلا ذاته، معيدا النظر في حياته، في خطه الأول الذي ولد تجرعه التثنية. هل هو التثنية التي تفيض الشخصية المريبة كما أرادت الأفلاطون من الحبل الذي يشدها إلى الماضي، فلا هي استطاعت منه فكلا ولا هي وجدت توازنها بعدها، فحدثت شخصية هتكة، متعطشة، هذا التشطبي الذي انعكس على أسلوب الرواية ذاته، للوزن بين الماضي والحاضر، والشخصية بين هذا وذلك ليبحث عن توازنها.

وصفوة القول أن الشخصية ليست إلا مسورة من هذا المكان، وليس مرتضى الشامخ ودار الباشا إلا الوجه والمראה، أنت مسورة مشوهة وشاحبة، من تلك الأماكن المتراكمة في دار الباشا بجزائرها المصونة المائلة، وأبوابها المشاهكة، وبطوحها التي تشترخت وانبعثت من شقوقها نباتات وحشية جافة، وتدوات سرطانية متورمة، وتدوب عجيقة أخرى، وأنت بعد ذلك، منسوب الإرادة، عاجز عن التصرف، منزل، وشهير فساد على إقامته علاقات مع الآخرين..." (ص ١٨٠).

ويبدو المكان في "دار الباشا"، مبخلا أساسيا لدراسة الزمان (٩)، فغالط الفصول كما ذكرنا أنتجت يوسف ملامح من دار الباشا، ودار الباشا الموصوفة في دار الباشا في الزمن الحاضر، يتعلق منها الراوي عائلته إلى الزمن الماضي، فهي الجسر الذي يبعد من خلاله الراوي إلى دار الباشا الماضي، وبالتالي الزمن الماضي. فرحلة البهل عبر المكان هي رحلة أيضا عبر الزمان. وتطوّر الرواية على هذا النسق "دار الباشا" الحاضر، "دار الباشا" الماضي، والشخصية أيضا تعلم صورها المظلمة عبر هذه المرواح بين الماضي والحاضر. ولو ضربنا مثلا على ذلك "الفصل الرابع" الذي يفتح بتذكر المكان الذي تتحرك فيه الشخصية في الزمن الزمان، ولكن الراوي عندما يصف المكان يرتج عينا

الأسر، هل هو المكان في صورته الزمائية، أم أن الذائكة تصدعي صورته زمن الطفولة، قبل رحلة التثنية. بينما أنت تواصل سيرك صاعدا في أروقة دار الباشا، يمتدح "حسام الشاعرة" ترى من فوق حائله القصير، بقل الشاعرة مشهودا إلى الدواب، مغمض العينين، يدور دوره المعتادة، يصعد الماء من أعماق البئر عبر القواديس، ويصيه في السواني لينهب بعد ذلك إلى التثنية (ص ٧٥). ومن المكان تمبر الذائكة من الحاضر إلى الماضي، فيستحضر الشامخ دار جاره "عم العربي" وأجواها المختلفة من أجواء بينهم، وعلاقة عم العربي بزوجته وأبنائه، وتفتح الذائكة من خلال دار "عم العربي" على علاقة مرتضى الشامخ بشاحبة، "كانت شاحبة تحمله عن أشياء كثيرة مفرخة عندهم، تحمله عن أبيها، وعن أمها وعن أخوتها، وتضلك وتشرق في الضحك..." (ص ٧٧).

ويستدعي الحديث عن دار "عم العربي" الحديث عن دارهم، ويمتدح الشامخ بضمف الذائكة، وبالفراغ الملول الذي يجهدها عندما يحاول تذكر حياته في تلك الدار تلك الصدمة المليئة التي تلقاها، فحدث به في عالم التماسيح، وأقصدته الذائكة، عاش بعدها روحا هائلة وخيالا مريضا... (ص ٧٨).

وعلى هذا المنوال تسيّر أغلب فصول "دار الباشا"، صابرة الزمان من الحاضر إلى الماضي عبر ذائكة المكان. وجوهية المكان في "دار الباشا" اقتضت مركزية الوصف، فالمكان يظهر عبر ما تصفه لنا عيون الشخصية، وعندما ما جعلها من أهم الروايات الوصفية في الرواية التونسية، ذلك أن المقاطع التي يتحقق فيها الولف (Bouff) كثيرة التواتر في نص الرواية، حيث يتعمق السرد ويتشاكل زمن الخبر في حين يطول زمن الخطاب ويمتد، ويستبدل الكاتب روايته بتحديد المكان، وضبط استعداده في مدينة تونس العتيقة: "تتمثل شارع الباشا عبر مظاهرات مدينة تونس العتيقة، يتوغل في أعماقها، يمسح ذراعه الطويلة يصل بها باب البنات غربا إلى إبطاه رمضان باي شرقا، ومنها إلى قصر القمصية، فيجمع الأرتونة، فيقتصر المسافة الفاصلة بين "الربط" وقلب المدينة النابض بالأسواق والحركة" (ص ٣٧).

وبعد هذه الفاتحة العامة يبدأ الاعتناء بالتفاصيل وقد اهتم بها حسن نصر اهتماما لافتا، فجامت الفصول جميعها تقدم وصفا متماهي الدقة لجوانب من دار الباشا، فيصف الأزقة والشوارع والنباتات والمصبرات، تمر تحت الأقواس المشددة، المرسمة بالمعقود، والأزقة المقببة ويتجان الأعمدة، والمداخل ذات الإضاءة المنطقية من

الخطوط والزخارف والألوان. وتتخفق السيرة التمسلة في النباتات المتكاثرة، والأبواب المتقابلة، والثوابد المشبكة البارزة (ص ٧٧).

ويلج إلى الأماكن المغلفة فيصفها بكل دقة متحمسا فعل في وصفه لزوايا "سيدي محرز" فطقت به السقيفة الطويلة، ودخت من الهباب الكبير إلى مقام الولي الصالح سيدي محرز، فهو يدعي مفروش بالرخام الأبيض، جدران مكمرة بالقاشاني المون، ترتفع لتغيب في منسج من الفضاء الرطب، تحت قبة عريضة عالية (ص ٧٨).

لذلك كان الاعتناء بالوصف بارزا في هذه الرواية، غلب على السرد وعلى الحوار الذي كان يقدم، خلا بمرر ركن أمام عين الراوي دون أن ينكر صفاته بدقة، فلراوي علاقة حسية بتفاصيل المكان وزواياه، قاعة كبيرة جدرانها مكمرة حتى الأسقف عليها أقمار خضراء في مريمات برتقالية اللون بأهية أرضية فاتكة ملوها قبة يتصوّر الشكل قامة على أقواس بلورية متناظرة، يضيغ منها الضوء، ويتنشر في فضاء القاعة..." (ص ٤٢).

من خلال موقف الشخصية من المكان تنبئ موقفها الحضاري، الذي كان يتحول في بعض الأحيان إلى جدال يملئه مرتضى الشامخ، ومن ورائه حسن نصر إذا اعتبرنا الأثر رواية سير ذاتية، فهو قضية التراث والعدالة، ففي البداية يبدو موقفه رافضا للمكان، إلى المكان الذي ألقه وحاسره وأجبره على أشياء مفروضة عليه لم يقبلها، بداية من الفاشية، إلى صنعها، إلى الكتاب، إلى حلقات الذكر، إلى السحر يضا عن الكثر، إلى الأب القاسي، فالمكان في هذه المرحلة مثل التراث الذي مثل عبئا على أصحابه، يريق تقدمهم عوض أن يكون حافظا لهم، فما كان من مرتضى الشامخ إلا أن تدر عليه تحزرا من شهده، "خرجت تطلب الخلاص لا تبالي بما سيحدثك طريقك من مصاعب، تحملك ببارق النبوة، تشوّر الانصهار إلى التصلب من حي دار الباشا، من ضغوط أسره، وعادته، ذلك الاستعداد المستمر الذي أدركه حش لم تعد تتصه..." (ص ٨٠).

لكن إيتعاده من المكان "دار الباشا" لم يحرره، لأن المكان ظل ساكنا فيه، هو التراث جزء مما حتى لو حاولنا التجرد منه، بل أن التمرّد على المكان، "التراث"، اقترن باللعنة، لعنة التثنية التي أصابت الشخصية فلوحت بها شرقا وغربا، لذلك انتهى مرتضى الشامخ عائدا إلى "دار الباشا". لكن هذه العودة حملت موقفا جديدا من التراث بعد أن أمضى المكان عبر المكان وقد فعل فيه النهر شط: "أقام مرتضى من أبيه مذة،



بذكاء ووعي، إنَّها شهادة كاتب تحول على واقع اجتماعي مثير، هي عبارة عن شهادة متكلِّمة من خلال عمل إبداعي، يعكسها تاريخاً الاجتماعياً حتى لا تموت لحظاته الدقيقة دون أن نقول كلمة "تريدها" أن تكون طويلة المدى والكلمة أطول عمراً من الحجر (كونفوشيوس<sup>١</sup>) (١٠). المكان في "دار الباشا" هو تاريخ البلاد التونسية في تفاصيلها المعيشية، كما صورها طيلة نصف قرن، فنتواتر أسماء الأماكن مؤلفة الرواية في بيئة تونسية (دار الباشا، باب سوقية، زاوية سيدي محرز، نهج الحفصير، باب سيدي عبد السلام، حي الحفاوين، السيدة المنوية، جامع الزيتونة، سوق المطران، سوق المشايخ، بطناء رمضان باي...). ويتوكل المكان إلى تاريخ البلاد، فتشيد مشاهد من الحرب العالمية الثانية، ومعلومات عن تعامل التونسيين مع حرب فلسطين، وحرب الاستقلال وأحداث تاريخية، والثورة الوطنية.

خلاصة القول إنَّ المكان في "دار الباشا" يمثل بؤرة التمس الروائي، يفتح على الثقافة فينبقل لنا مشاهد دقيقة عن حياة التونسي في تفاصيلها المعيشية الدقيقة، خصوصاً ما كان منها متعلقاً بالبيئة المنية، ويفتح على التاريخ فينبقل لنا حصوفاً هامة عن تاريخ البلاد، ويؤرخ للحضارات تاريخية هامة، ولكنه تاريخ نراه من خلال عيون الناس المسماء وآثار هذه الأحداث فيهم، ويفتح على الشخصية فيجعلها صورة منه، ويسمح لبطل الرواية مرتضى الشامخ أن يناقش قضايا حضارية تتعلق بالثارات والحدادة، فيطرح إشكالية الهوية التي يعاينها منها المثقف العربي، ومكن الكاتب من التعبير عن بعض مراحل حياته، فانتشلت الرواية إلى السيرة الذاتية وربطتها بها وشائج مختلفة. هذه الأمور جميعها جعلت من "دار الباشا" لحسن نصر "سيرة مكان".

\* كاتب من تونس

من صنع أيديهم، ويصنّفون بمخترعات لم يصنعوا في إبداعها، ينفقون أموالاً لا يملكونها، وينفثون القرآن مثلما يشكون... (ص ١٥٥).

ويشتدّ ألم الشامخ عندما يرفض أبناء عوصمته السامسة في إصلاح بيت "دار الباشا"، ويأتي الموقف الحضاري واضحاً على لسان نور الدين ابن عمه الهادي: "ترميم ملاذ هذا بيت يريد أن ينفار، ماذا لا نتركه ينفار وانتهى الأمر، تلك أماكن ماتت وانتهت، لم تعد للقوم لها قائمة. ماتت مثلما مات أبي، فهل يعود أبي من القبر؟" (ص ١٥٩).

وتشدّ الذكوة عندما يحمل الحلم انهيار دار الباشا، لكن الأمل يفتق من جديد، وتنتهي الرواية على هذا الأمل عندما يجد أن دار الباشا ما زالت عاصرة بالحياة. وهكذا تطرح الرواية مشكلة الوسيّة والانتماء والحاج، مشكلة الإنسان العربي الذي لم يجد مديناً لانتصائه، ومشكلة جيل تتفاقم التيارات الفكرية المختلفة دون أن يدرك موقعه منها، فتتولد شخصيات قلقة ومهترجة على شاكلة مرتضى الشامخ، الرواية أهاك تصارع وإن لمست لباس الشخص، مواقف متضاربة، لا يدرك الكاتب نفسه أين هو منها، أو لمها جميعها تصارع في نفسه، لذلك مالت الرواية في آخرها إلى العجيب والغريب، تعبيرا عن القموض الذي يكتفب الشخصية نفسها.

والمكان في "دار الباشا" باب يفتح حسن نصر على تاريخ البلاد التونسية، فينبقل لنا عبر المكان تحول مرتضى البلاد من أريمنات القرن العشرين إلى نهائيه، فيصود لنا مشاهد من الحياة البسيطة في الأسواق والبيوت والأزوايا والكتاتيب. "إنَّ للمثاقل في "دار الباشا" يلاحظ أنَّها وثيقة اجتماعية رصدها مبدع وأعطاهما ما تستحق من الحياة فقامت قريبة من شريط مثاقيل، فهي صورة صادقة سجلها قلم "حسن نصر"

نظر خلالها بقلب موجه إلى دارهم، ماذا فعل بها الزمن، وإلى أين انتهى أمرها؟ فقد تبدّرت أحوالها من طول الترقك والإهمال، تسربت إليها عوامل الفناء، وتكاثرت القدم، فاختدت تداعيه للسقوط... (ص ١٥١).

وتأتي الرسالة على لسان الأب حاصلة مؤلفاً حضارياً من الثراث، "للتبعية إلى لقد فمت بواجبي نسوها، وهاضفت عليها إلى حد الآن، الأمر بعد اليوم لم يعد ينبي، أصبح مركولا إليكم، أنت وأخوتك وأبناء عمومك." (ص ١٥١).

ويصرّ الراوي قوّة الصراع بين الماضي والحاضر، بين القديم والحديث، بين الثراث والحدادة، عندما يبين التحولات العمرانية التي طرأت على المدينة، يقول: "في الوقت الذي كانت فيه دار الباشا تتهار، تبتدر معالمها، وتضال شاتها يوما بعد يوم، كانت مناطق أخرى تشهد ولادة حيوات جديدة، وتتحوّل إلى مختبر هائل للرداة والحدادة معاً." (ص ١٥٣).

ويبدو موقف الراوي متعاطفا مع المدينة العتيقة، راضيا لهذه المدينة الحبيبة، نفمس ذلك في ما وصفه منها، حيث تحوّلت المساحات الخضراء إلى كتل للإسمنت والحديد، وأصبحت المباني "عمارات متصلة متراصة كأنها رؤوس الشياطين، وفيلات مكسدة الواحدة بجانب الأخرى كعنداق الخفس، ومزق تلفت وتلفيت، وتشابك كساميع الأخطبوط، وسبارات تهب الطرافات الضيقة المحفلة ليل نهار بلا توقف حتى لتصلب بالإغما." (ص ١٥٣).

وقد انعكس هذه المكان على طبيعة الإنسان الذي أضاع قلباً متشظيا، غير مدرك لانتصائه، وغير أو بهوية: "أما هؤلاء الناس الجدد، إنهم لا يدرون ماذا يفعلون، تراهم ينهبون كل ما يقع تحت أيديهم: من القديم ومن الحديث، من الشرق ومن الغرب، يتكلمون بكل اللغات، ويعلمون من مختلف المدن، يحركون آلات وأدوات لمست"

هوامش:

- ١- حسن نصر "كاتب تونسي من الجيل الأول غداة الاستقلال، ولد بتونس العاصمة عام ١٩٢٧، تلقى دراسته بجامع الزيتونة ثم انتقل بكلية الآداب ببغداد. عمل بالتدريس، انتقل من المهنة إلى حزام الأتق إلى موريشيا، نشر لبالي المخر (قصص) (١٩٨٨)، عفاقر الليل (رواية ١٩٧٧)، ٥٩٢٢ (قصص ١٩٧٢)، غبر الأرض (رواية ١٩٨٥) - السهر والجرح (قصص ١٩٨٨) - دار الباشا (رواية ١٩٩٢).
- ٢- محمد البازري: رواية التصريح في تونس: رهاياتها وأحافها، مجلة "عنان" العدد ١٣٨، ٢٠٠٥، ص ٧٤.
- ٣- حسن نصر: "دار الباشا"، دار الجلوب للنشر، ٢٠٠٠.
- ٤- محمد الهادي بن صالح: "أسلوب الوصف بتذك الرواية. عن رواية "دار الباشا" لحسن نصر". المجلة الثقافية، العدد ١٥، ٢١ أفريل ١٩٩٦، ص ٣٧.
- ٥- محمد القاضي: "هذه دار الباشا، فإن مغالبتها" تقديم لرواية "دار الباشا"، انظر أيضا سمد نبغ "من غمائل النظام الرقني في رواية "دار"

- ١- "الباشا" - حوارات الجامعة التونسية، العدد ١٨، ٢٠٠٤، الهادي شابر، "رواية السيرة الذاتية في الأدب التونسي المعاصر" دار الباشا - لحسن نصر، نموذجاً، الحياة الثقافية، العدد ١٥٧، السنة ٢٩، سبتمبر ٢٠٠٤.
- ٢- فوزية الزواق المتعكر: "رواية "دار الباشا" لحسن نصر"، الحياة الثقافية، العدد ٨٠، السنة ٢١، ديسمبر ١٩٩٦.
- ٣- محمد الهادي بن صالح: مرجع متكون.
- ٤- برون ويل، عن محمد الخطابي: لسانات اللص، مطب إلى انسجام الخطابي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، ١٩٩١، ص ٦٠.
- ٥- محمد الخطابي: مرجع تكوّن ص ٥٩.
- ٦- زينة لقصم في دراسة الزين في دار الباشا انظر، سمد نبغ "من غمائل النظام الرقني في رواية "دار الباشا" - حوارات الجامعة التونسية، العدد ١٨، ٢٠٠٤.
- ٧- فوزية الزواق المتعكر، مرجع متكون.

يمكننا الوقوف على عناصر مقارنته للكتابة الروائية في أربعة مصادر رئيسية هي:

(١) أطروحته للدكتوراه في الأدب الحديث وعنوانها "التنوع والتحويلات في الرواية العربية" (١).

(٢) كتابه الموسوم بـ "الكاتب الخفي" والكتابة المقننة (٢).

(٣) المقالات النقدية التي كتبها، والحوارات والمقابلات التي أجراها مع وسائل الإعلام السمعية والبصرية، والتي جمع بعضها في كتاب بعنوان "الكلام المباح" (٣).

(٤) رواياته المتعددة، خاصة رواية "الخفافيش" (٤) ورواية "المبأة" (٥).

ولما كنا قد تناولنا مقاربة الكتابة الروائية لدى محمد عز الدين النازي كما تجلت في روايته "الخفافيش" في مقال سابق (٦)، فإننا نخصص هذا المقال للحديث عن تلك المقاربة في رواية "المبأة" بمناسبة صدورها في طبعة ثانية واختيارها من قبل وزارة التربية الوطنية المغربية لتدرس في المدارس الثانوية. وسنحاول في هذا المقال أن نتعرف على العناصر الأساسية في هذه المقاربة كما تبلورت في الرواية موضوع الدرس، والإجابة على عدد من الأسئلة مثل: من يكتب؟ وماذا يكتب؟ وكيف يكتب؟ ولماذا يكتب؟

#### الروائي والناقد:

السؤال الأول الذي يتبادر إلى ذهن القارئ هو: هل يتوجب على كل روائي أن يمتلك مقاربة نقدية للكتابة الروائية قبل أن يكتب؟ يرى محمد عز الدين النازي أن على الروائي أن يمتلك وعياً نقدياً يساعده على الإنماء بأشكال الصنعة، والتحكم من أدوات الفينة اللازمة لبناء عالمه الروائي، ومعرفة مواد البناء التي يوظفها في معماره السردي. وما لم يتوفر الروائي على هذا الوعي النقدي، فإن أعماله ستكون سطحية لا تتسم بالعمق والأسالة. وعلى عكس النظرية النقدية التي يتسلح بها الناقد المتخصص، فإن الوعي النقدي لدى الكاتب الروائي قد لا يتطلب دراسات نقدية، تحليلية وتفسيرية، وإنما قد يتأتى على شكل إحساس فطري واستعداد أدبي يساعده على التمييز بين

## الروائع ونظرية الكتابة

### قراءة في رواية "المبأة" لمحمد عز الدين النازي

د. علي القاسمي \*

محمد عز الدين النازي روائي مغربي. هذا أثنى القاص العربي بأعماله السردية المتميزة التي يربو عددها، لحد الآن، على ست عشرة رواية

وسبع مجموعات قصصية فحسب، وإنما ينفرد به الجادة ومقارنته الرصينة للكتابة السردية ذاتها، والكتابة الروائية منها على وجه الخصوص. وقد صق من مقارنته النقدية تلك الخصائص في الأدب العربي إبان دراسته بالجامعة في مدينته "فاس" ذات الأبعاد العلمية الرفيعة، وتلميذه على كوكبة من كبار الأدباء المغاربة منهم الناقدان محمد بريدة وأحمد الياقوبي والشاعران أحمد الجاهلي ومحمد الفخار الكتوني والمصري حسن المنهي، وزملائه الدروسية لعهد من الأدباء مثل الشاعر محمد بنيس والروائي أحمد المدني، إضافة إلى ثقافته الشاسعة، وخبراته الشخصية الواسعة، وأبحاثه الأكاديمية بوصفه أستاذاً جامعيًا للأدب العربي.





### ويقول مخاطب الحرف:

هَذَا ماء صيني وهذا ساؤك أبها  
الحرف، ومائي ينسكب في مائك فتصير  
أنت الماء وأصير أنا الماء. (ص ١٢١)  
بل يبلغ الأمر بالكتابة إلى الاعتقاد بأن  
الحروف التي يخطها أجمل ما في الكون،  
فيتوهم لها أصواتاً، وألواناً، ومعاني، فكل  
حرف ارتعاشته، وأحاسيسه، ومشاعره.  
يقول الخطاط قاسم الورداني واصفاً  
انسياب حروفه.

### "أنهار حروف

حرف ضاحك وحرف عابس" (ص ١٣٢)

(لاحظ تشبيه الحروف بالماء الذي  
يجري في الأنهار رمزاً لمطام الكتابة  
وأحيائها عوالم متغيرة جديدة).  
ويشمد الكاتب من الكتابة إحصاساً  
بالنشوة واللذة والراحة يصل حد الشبق،  
يقول قاسم الورداني مخاطباً إزميله:  
"اكتب الشهادة، يا أنت يا إصمعي وبدي  
وعيني، اكتب حروفك بعنف التوحد  
الشبقي بين المادة وبين إيهيك اللامرئي..."

أعطني النشوة، أعطني راحة الإحساس  
بالتوكن والبدء كسماعة اللقاح الشجري،"  
(ص ١٠)

في مقارنته النقدية للكتابة الروائية،  
يرى القاري أن الكتابة تجدد العلاقة بين  
الأدب والكتابة وبين العالم الذي يحيط بها،  
ومن غير الكتابة يظل الوجود واجماً،  
موشحاً، كئيهاً، مملاً، يخلو من رعدة  
العشق وسحر المغامرة، ويمرارة أخرى، إن  
حياة الروائي تتوقف على الكتابة التي  
ينفعل بها الوجود، ولا معنى لحبائه من  
غير الكتابة (A). لنستمع إلى صوت  
الخطاط قاسم الورداني في "المبارة" وهو  
يفصح الجرائد ألبا ليرتديها نهاراً:

أذلت الشمعة وخشيت أن تحرق  
الجرائد فيشرب حريق في الفرفة يحرق  
الحروف، أخذت حنري وجعلتها قريبة  
مني، فإن أحرقتني فذلك أفضل من أن  
تحرق الحروف، حتى وهي ليست حروفي،  
فحروفي مكتوبة بالأزلي على الجرام،  
وهذه حروف مطبوعة على ورق الجرائد،  
ومع ذلك فلا فرق. (ص ١٣٧، ١٣٦).  
وفي المبارة الأخيرة تسمح إلى وحدة  
الفنون التي أشرنا إليها.

ولا يتمثل جنون الكاتب في اشتدائه  
بالكتابة فصيحاً، بل كذلك في قدراته  
الإبداعية التي تمكنه من مزج الواقع

### يرمي الوعي النقدي

### لدى الروائي إلى

### مساعده على الكتابة

### الجيدة، على حين أن

### النظرية النقدية لدى

### الناقد تهدف إلى

### مساعدة القارئ على

### القراءة العاشقة المنتجة.

### وأن الروائي يخلق عالماً

### جديداً والناقد يرتب

### ذلك العالم.

الروائي، ويكتب عيشه من خط شواهد  
القبور في مقبرة المدينة، ويسكن في غرفة  
من الغرف الممسحة بضميرح الولي، وهو  
مهوس موع بالحروف والكلمات، يخطها  
في شواهد القبور، ويرسمها على جسمه،  
ويحتفي بها مطبوعة على الصفحة فيتبع  
بها ويمشي صريلاً في الشوارع والأزقة.  
من خلال العلاقة بين هذا الخطاط  
المجنون وفقه يقدم لنا المؤلف مقارنته  
النقدية للكتابة الروائية وطرح آرائه على  
كيفية إنتاج الرواية الجديدة، اعتماداً على  
وحدة الفنون، فالكتاب الروائي يشترك مع  
بقية الفنون، كالخطاط والرسام والنحات  
والموسيقي، في قدرته على خلق أشكال  
وهياكل جديدة غير مسبقة من عناصر  
موجودة في الواقع، كما يشترك معهم في  
حبهم المبالغ به لفنهم، على الرغم من  
اختلاف الأداة التي يستخدمونها سواء  
كانت قلماً أو فرشاة أو آلة موسيقية،  
وعلى الرغم من تباين المواد التي يوظفونها  
في إبداعاتهم.

### من هو الكاتب الروائي؟

فالكاتب الروائي إذن فنان فيه من  
الجنون، ويتمظهر جنونه، في جانب من  
جوانبه، في ولمه الزائد بالكتابة، وعشقه  
لها، وفنائه فيها، حتى يخيل إليه أن القلم  
(أداة الكتابة) هو جزء من ذاته، وامتداد  
لبدنه وأصابعه، وأن النص الأدبي هو ذاته  
منسكية على الورق. يقول الخطاط قاسم  
الورداني، بطل "المبارة" مخاطباً إزميله:

### "أنا، أصابعي.

أنت يدي وعيني وجعدي، أيها الإزميلي"  
(ص ٩)

التراكم الكمي وبين البنية الروائية  
المنسكية. بل يذهب إلى أكثر من ذلك، إذ  
ينظر إلى الرواية ذاتها بوصفها نقداً للعالم  
القائم بتطوراتها السياسية والاقتصادية  
والاجتماعية وغاية في بناء عالم روائي  
بديل، فالكتابة الروائية هي محاولة إنشاء  
عالم متخيل على أنقاض عالم واقعي أو  
عالم يكمن في الذاكرة (٧).

ويتبين أن نضيف هنا إلى أن الوعي  
النقدي لدى الروائي يرمي إلى مساعدته  
على الكتابة الجديدة، على حين أن النظرية  
النقدية لدى الناقد تهدف إلى مساعدة  
القارئ على القراءة العاشقة المنتجة. وأن  
الروائي يخلق عالماً جديداً والناقد يرتب  
ذلك العالم، وتنبه كذلك إلى أن محمد هز  
الدين التازي يجمع في شخصه بين الكتابة  
الروائية والكتابة النقدية.

### الرواية وسيرة الرواية:

ولذا كان الأمر كذلك، كيف يستطيع  
الروائي أن يمسك مقارنته النقدية في  
عمل روائي دون أن يفقد ذلك السمل  
ويحوّله إلى مقال نقدي علمي: فالرواية  
والنقد جنسان أدبيين مختلفان؟  
قبل كل شيء، ينبغي أن نتذكر هنا بأن  
محمد هز الدين التازي كاتب حدائي، فقد  
سمى منذ أن بدأ الكتابة في أواخر  
السنينيات إلى هدم الأسوار الزهرية بين  
الأنجاس الأدبية، ولفاء العدو المصطنعة  
بين الأنواع المختلفة لعمل الكتابة. هائث  
روايات تحفل بالتعهد على مستوى الأشكال  
الفنية، والأفضسية، والشخصيات،  
والأصوات السردية، والمستويات اللغوية.  
لقد مارس الكتابة التجريبية إيماناً بأن  
التجريب هو مستوى من مستويات  
الحدانة.

أما طرح مقارنته النقدية في الرواية  
ذاتها فهو ناتج من اقتناعه بأن الرواية  
يجب أن تكتب سيرة الناس والأشياء،  
وسيرة التخطلات، وسيرتها الخاصة، أي  
سيرة الرواية الذاتية كذلك. وانطلاقاً من  
هذا الاقتناع، فإنه كثيراً ما ضمن رواياته  
مقارنته النقدية المتعلقة بكيفية كتابة  
الرواية، وبمباراة أخرى، فإنه يكتب عن  
الكتابة في الكتابة.

### "المبارة" ومقارنة التازي للكتابة الروائية:

كيف استطاع التازي أن يتحنت عن  
مقارنته النقدية للكتابة الروائية في رواية  
"المبارة"؟

تحكي رواية "المبارة" حكاية مجنون  
يرعى قطيعاً من القطط يدعى قاسم

تجذبه إلى أمالات الحروف فينجذب معها.  
يخلق حروفه من أبيديات قد تكون غير  
معرفة. (ص ١٢)

ويندثرنا قاسم الورداني في رواية  
"المباة" بالكاتب المسمى الظاهري في  
رواية "الخفافيش" لا هي سيماء الجنون  
الظاهرة عليه فحسب، وإنما كذلك في  
رفضه أن يكون كاتباً تحت الطلب (١٢).

#### عادات التازي الكتابية:

في رواية "المباة" لا يكتفي التازي،  
بتعريفنا بهوية الكاتب الروائي طبقاً  
لمقارنته للكتابة الروائية فقط، وإنما يغيرنا  
كذلك عن عاداته الكتابية، أين يكتب، ومتى  
يكتب، وكيف يكتب يقول التازي في إحدى  
مقابلاته الصحفية:

"أكتب ليلاً فحسوة النهار يفضضني.  
سريرة عوالم الكتابة وأحلامها وصغائيرها  
وتعرق لغاتها وانحناء وشموخ شخصياتها،  
كل ذلك لا يمكن أن يحضر بشدق إلا في  
الليل." (١٣)

ينشد هذا التصريح مكرراً، بصورة  
روائية، في "المباة". يقول قاسم الورداني:  
"خذا السيف واليزان وأصطوني حروفي  
التي ضاعت مني".

التمسكون الآن ودعوني وحيداً، فهي  
وحدي تعود إلي حروفي." (ص ٧١، ٧٠)

#### ماهية الكتابة الروائية:

في السطور السالفة، استخلصنا هوية  
الكاتب كما وردت في رواية "المباة"، طبقاً  
لوجهة نظر التازي. وسنحاول في السطور  
القادمة استكشاف ماهية الكتابة الروائية كما  
تضمنتها هذه الرواية.

يرى التازي أن الكتابة الروائية تبدأ  
برصد واقع العلاقات الإنسانية والتحولات  
والتجميعات والصراعات الاجتماعية،  
وتشخيص الاختلالات والهجوس  
والترسعات، وهذا يؤدي إلى خلق الذات  
الكاتبية وتوهرتها، ما يندفعها إلى بناء عالم  
روائي جديد، لا يستمسخ الواقع ولا ينقله  
حرفياً وإنما يحاول إعادة تشكيله بوسائل  
فنية في صورة حدس أو رمز أو حلم أو  
أسطورة. وتجري في فضاء هذا العالم  
الروائي أحداث بعضها حقيقي والآخر  
متخيل، وتتدرج فيه شخصيات مستعارة  
من التاريخ البعيد والقريب، تتساكن  
وتتجاوز مع شخصيات وهمية؛ وتتعدد  
وتتداخل في هذا العالم الروائي الأصوات  
والأزمنة والأحداث، وتولّى الروائي صياغة  
هذا العالم بلغة شعرية تمتاز بالانحصار  
والتكثيف، وتستخدم الرمز والإشارة

#### في رواية "المباة"، لا يكتفي

#### التازي، بتعريفنا بهوية

#### الكاتب الروائي طبقاً

#### لمقارنته للكتابة الروائية

#### فقط، وإنما يخبرنا كذلك

#### عن عاداته الكتابية، أين

#### يكتب، ومتى يكتب،

#### وكيف يكتب

#### وقد يضيف يكتب

... وإذا رأيت أعشى يسير في الظلماء  
وفي يده فانوس، فأعلم أن من وراء سمعي  
لذة الوصول إلى ساعة المشاهدة. وأعلم  
أنه يرى أكثر مما يسمع، وأن عينيه تتطهران  
أجمل مسافة أبعد مما يضيء فانوسه، فما  
أجمل العمى إذا كان على هذه الحال وما  
أعزّه في هذا العصر.

وإذا رأيت رجلاً قطع عن الكلام وما  
هو بأخضر، فأعلم أنه لا يكف عن الكلام،  
فما أحوجنه إلى حاسة بها نسمع...

ابن زريقان الشراقي (ص ٢)  
والقدم التازي على يمت أحد الأجداد  
التراثين الوهميين وتسميته بآبن شريان  
الشراقي والاستشهاد بأقواله كثيراً لدرجة  
أن بعض القراء ظنوه شخصية حقيقية  
واخذوا ينقّبون عنه في كتب التراث،  
يذكرنا بإقدام الكاتب البرتغالي فرناندو  
بيسوسا (١٨٨٨-١٩٢٥م) على خلق عدد من  
الأندال له، حتى إن الباحثين الذين عثروا،  
بعد نصف قرن من وفاته تقريباً، على أهم  
كتبه "كتاب اللاطمانينة" نسبوه لأحد  
الأندال الذين خلقهم بهموسا تحت اسم  
برناردو سوارش (١١).

#### الروائي واحتراف الكتابة:

على الرغم من احتفاء الروائي بالحرف  
واقتنائه بالكتابة، فإن التازي لا يحب أن  
يحترف الروائي الكتابة فكانت وسيلة  
عيش، ثلثا يفتلها الابتذال. يريد التازي أن  
تبقى الكتابة هواية وعشقا تملؤها الرغبة  
في الاقتراب من المجهول، وتتخللها رعشة  
الحرف وشهقة اللغظ. يصف الراوي في  
"المباة" قاسم الورداني بقوله:  
"قاسم ليس نمتاحاً، ولا يكتب للناس  
على الرخام ما يريدهون شواهد للقبور.

بالخيال، وظلم الممكن بالمستحيل، وخلق  
فضاء روائي نصفه من عالمنا ونصفه  
الأخر من عوالم لهيمت مرئية. وهذه هي  
طبيعة الإبداع الأدبي بشعره ونثره. يقول  
راجر قديم مجهول:

لأرواني واقفاً كأنني  
بدر تجلى في دمي الدهني  
فضبان أهدي بكلام الجن  
هبعضه منهم ويعض مني (٩)

وفي هذا إشارة إلى ارتباط الإبداع  
الأدبي بالخيال المتمثل في الجن، وهو  
ارتباط أكدته كبار المبدعين، هاروق القيس  
يقول:

تخبرني أجنّ أشعارها  
فما شئت من شهرين أصغفني

(لاحظ أن لفظي "الجن" و"الجنون" في  
اللغة العربية، مشتقان من جذر واحد: "ج  
ن" له معنى أصلي واحد هو الخفاء)  
وإذا كان في المفهوم التي اهتممتها  
من "المباة" والتي تصهر عن الاقتران  
بالحرف والكلمة، نوع من التماس مع العهد  
القديم الذي ورد فيه "في البدء كانت  
الكلمة"، فإنها كذلك استمراراً للتراث  
العربي الإسلامي الذي رفع من هيمته  
الحرف، حتى بلغ الأمر بالقطب المصوني  
معي الدين بن ميسري (٥٦٠ -  
٦٢٨هـ/١٢٦٥ - ١٢٤٠م) إلى حد إسباغ  
الحياة والتسمية على الحروف في كتابه  
"الفتوحات المكية":

"إن الحروف أمّة من الأمم، مخطاطون  
ومكلفون، وفيهم رسل من جنسهم، ولهم  
أسماء من حيث هم، ولا يعرف هذا إلا  
أهل الكشف من طريقتنا، وعالم الحروف  
أفصح العالم لساناً وأوضحه بئناً." (١٠)

#### استمرار التراث في الرواية المعاصرة:

وعودتنا إلى التراث العربي  
الإسلامي هنا ليس استعراضاً لا موجب  
له، وإنما الفرض منه التطرق إلى بعض  
عناصر مقاربة الكتابة الروائية لدى  
التازي، فهو يرى أن لا تنقطع الرواية  
العربية المعاصرة عن تراثها السردى  
وموروثها الثقافي والفكري، ولكي يطبق  
ذلك روائياً، فقد خلق شخصية تراثية  
عربية إسلامية وهيمية أسمّاها "آبن  
شریان الشراقي" وأخذ يستشهد بأقوالها  
المسبوكة وفق الأساليب العربية التراثية،  
في عتبات نصوص رواياته. فهي مطلع  
رواية "المباة" نجد المقولة التالية:



قاسم الورداني



وتفقد عليه بالقيان الضارب (١٥)

ويكرر الشاعر العباسي علي بن الجهم هذا المعنى فيصنف شعره بقوله:

فما من ميسرٍ للشمر من كل بلدٍ وهبٌ  
هبوب الريح في البر والبحر

الخاصة:

نمتخلص من كل ذلك أن التازي استغل رواية "المياه" للتحديث من مقارنته للكتابة الروائية. وهو لم يفعل ذلك من خلال مضمون الرواية المتمثل، في جانب منه، بكلام قاسم الورداني فحسب، وإنما كذلك من خلال بناء الرواية، وشكلها الفني، ولغتها الروائية. فالرواية تجسيد لحرص التازي على تعدد الأصوات والأزمنة والفضاءات وتداخلها؛ إذ يتناول على السرد بصورة متداخلة كل من قاسم

الورداني، وزوجته رقية، وابنته منيرة، والراوي، وتداخل الأزمنة في هذه الرواية بصورة تكسر التسلسل الكرونولوجي المتبع في الروايات الواقعية والتقليدية، فيبدو القسم الأول من الرواية حول حياة قاسم الورداني مجنوناً في القبرة والضرير، ثم يرجع بنا القسم الثاني إلى حياته عندما كان مديراً لمسجن ليسرد همومه وأحباطاته التي أودت به إلى الجنون والاختفاء، ويعود القسم الثالث من الرواية إليه مجنوناً ليقتل ذات يوم زوجته وأبنته في أحد الأزقة.

إن رواية "المياه"، هي بنائهما ومضمونها، تجسيد عملي لمقاربة التازي للكتابة الروائية والذات الكاتب.

مت وأنت عارف بأن الحروف لا تموت.  
(ص ٤٥٤٤)

فالتصانص الأدبي يتمتع بقوة الحركة والانتشار والذوب بما يحمله من معانٍ ومفاهيم. ينتقل من مكان حيث يؤلفه الكاتب إلى أماكن أخرى لم يصلها المؤلف بجسده. يقول قاسم الورداني:

"القبور لا تأتي ولا تذهب، فهي تبقى في أماكنها...  
الحروف تصير حمالهم،  
والحمال لهم أجنحة،  
والأجنحة ترسم بخفضها المعنى في الفراغ..." (ص ٥٣)

هالسن الأدبي ينمو ويتنشر ويذوب، وهو معنى أركه كبار المبدعين وعبروا عنه بتشبيهات واستعارات مختلفة. يقول شاعر قديم:

استأ ما قلت بهتاً تلاوحت به  
الريح في شربها والغبار  
يقصر المسارين في ليلة السرى

## النص الروائي ينمو ويكبر

يمرور الزمن مثل بذرة. إله

ينمو بطرق متعددة

كالنص، والنقد،

والترجمة، وتحويله

إلى عمل موسيقي

أو مسرحي أو سينمائي.

والصورة، وتنتهي المفردات الموحية التي لم تصب بداء الابتدال، وتكتسي هذه اللغة بمستويات متعددة متداخلة من التزائي والأدبي والتشعري والشفوي والندارج، ولكنها لا تتحول كل شيء وإنما تسترك فراغات وبيضاءات، بحيث يستطيع كل قارئ المشاركة في الإبداع عن طريق تفسير الأحلام، وتأويل الرسوم، وملاءم الفراغات والبيضاءات؛ كل بطريقته الخاصة، فالقارئ هو الكاتب الثاني للرواية (١٤). يقول قاسم الورداني، خطاباً لرواد القبول في رواية "المياه":

"لو كان لهم شيء من العقل لتزكروا شواهد ظهور موتاهم بيضاءاً لتقول شيئاً أفضل من الاسم وتاريخ الوفاة، وحيث يمكن لكل أحد يزور المقبرة أن يحسب أن هذا القبر قبر أخيه، أو أمه، أو ولده، حيث يقول البياض كحاكنه الخاصة..." (ص ١٥)

وتتحقق حياة الكتابة بالقراءة. يكتب الروائي نفسه اليوم ليقرأ الآخرون غداً ويمد غداً. يقول قاسم الورداني في "المياه":

"أنا أكتب وهم يقرأون. تقرأ الميون في الظلام، تقرأ المسموع. تقرأ اليساني والتهايات..." (ص ١٨٨)

والنص الروائي ينمو ويكبر بمرور الزمن مثل بذرة. إنه ينمو بطرق متعددة كالنص والنقد، والترجمة، وتحويله إلى عمل موسيقي أو مسرحي أو سينمائي. غير أنه، على خلاف بقية الأحياء الفانية، يتمتع بحياة أبدية ويبقى مثاقلاً دوماً. يقول قاسم الورداني مخاطباً إزميله:

"عسر لي بدأ بها أزرق حروفي لتكبر ويصير أخضرارها بهاء أدياً" (ص ٤٣)  
"أضحك أياها الإزميل أو أبك، عش أو

## الرواية ونظرة الكاتب



\* كاتب عراقي مقيم في الغرب

هوامش:

- (١) محمد عز الدين التازي، "التنوع والتضولات في الرواية العربية"، رسالة دكتوراه في كلية الآداب والعلوم الإنسانية في طرس، سنة ٢٠٠٢.
- (٢) محمد عز الدين التازي، الكاتب الخفي والكتابة للكتابة (مطبعة: سلسلة شارع رقم ٧٢، ٢٠٠٠).
- (٣) محمد عز الدين التازي، الكلام المتأخر، حوارات (الرباط: طوبى برس، ٢٠٠٢).
- (٤) محمد عز الدين التازي، الخفافيش (القاهرة: وكالة المصطفات العربية، ٢٠٠٢).
- (٥) محمد عز الدين التازي، لمياه (الدار البيضاء: مكتبة الأثر، ٢٠٠٥)، الطبعة الثانية، وجميع أرقام المصطفات الواردة في المقال تحمل على هذه الطبعة. وكانت طبعتها الأولى قد صدرت عام ١٩٨٨ عن دار إفريقيا الشرق في بيروت والدار البيضاء.
- (٦) علي القاسمي، الحب والإبداع والجنون: دراسات في طبيعة الكتابة الأدبية (الدار البيضاء: دار الثقافة، ٢٠٠٦)، انظر: الفصل السابع بعنوان "المشق

- والكتابة: قراءة في رواية "الخفافيش" لـ محمد عز الدين التازي، ص ٧٧.
- (٧) الكلام المباح، ص ٧٤.
- (٨) المصدر السابق، ص ١٩.
- (٩) علي القاسمي، معجم الاستعهادات (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٠١) ص ٢٩٥.
- (١٠) محي الدين بن عربي، الفتوحات المكية (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥) ج ١ ص ٦٦٠.
- (١١) فرناندو بيسوا، كتاب الانطوائية، ترجمة المهدي اخريف (الرباط: وزارة الثقافة والاتصال، ٢٠٠١) ص ٢٠٠.
- (١٢) الحب والإبداع والجنون، ص ٥٧، ٥٨.
- (١٣) الكلام المباح، ص ٦٧.
- (١٤) المصدر السابق، ص ٤١ وما بعدها.
- (١٥) معجم الاستعهادات، ص ٢٩٢.

وليس من باب إرسال القول على عواهنه  
خدم التمهيد الأول بقوله " طفل يلعب " فهو  
فعلا طفل كبير حافظ على دهمته ولمبه  
لكنه لعب بالكلمات. لذلك نعت الرواية  
مقدماتها فؤاد التكرلي بأنها " رحلة الحياة  
الشاقة الممتدة بالآلام والأحلام  
المجهضة " في عالم المجازب والرموز  
والمواقف المبهمة والتصرفات الغريبة  
وبأنها " رواية متوحشة، بلا معنى، تحتوي  
على كل الماني، وهي ربما مثل الحياة، مثل  
الكون، مثلنا نحن " (ص ١٠).

في رحلة لا محالة لكن لا يتبين بوضوح  
إن كانت رحلة البحث عن الذات في أعماق  
الذات، أم البحث عن ترسيات الماضي  
والحاضر وانكساره على مستقبل الدهر،  
أم رحلة البحث عن شيء مقدر سيكون  
حتمًا، أم عن قدر آخرته قبل أن يفنوا  
(ص ١٢٨) كما جاء على لسان أحدهم.

ولمعه لذلك رأى الكاتب أن يهبط لروايته  
بتمهيدتين الثين، وبرت في الأول كلمات  
مفتاح، ومضام في الثاني قائلا: إذن، من  
أين أبدأ؟ فقد ركب الكاتب تمهيدا من  
مجموع مصطلحات الرواية في أسلوب قبي  
ما ضرر لو ألفناه مؤقنا وعمدنا إلى تفكيكه  
وتصنيف كلماته لفهم ميثاقه السري،  
ويحسن أن نرويها كما جاء حتى نبز جناية  
التفكيك على التكرلي، ونضلل التصنيف  
ودوره في فهم مفايق الحروف.

## أعاجيب السرد في " شمس القراميد "

دمحمود طرسونة \*

هـ تكون رواية محمد علي اليوسفي شمس القراميد امتدادا لروايته  
الأولى توقفت البتة (١). وليس معنى السؤال الإيماز بأن الكاتب

يواصل في الثانية ما بدأه في الأولى،  
هذا امتداد المقصود هنا ليس في  
الزمان ولا في المكان بل في المادة  
الروائية المستعملة في بناء النصين  
معًا. وقد أضاف إليهما روايتين  
أخرين، " ملكة الأخضر " و " بيروت  
لهر الضيافات "، فقد تفسر اسم  
الشخصية المحورية لا محالة وتحول  
من طابق إلى جابر، وتفسرت بعض  
الشخصيات الأسطورية فظهرت  
أسماء شمس القراميد ومريم وإمرأة  
الاستنقعات وقمر البركة والأريفة  
والأقزام المغاربة لكن بقيت أسماء  
الصينوس والبنكا والجدة، وبقيت  
شخصية الممر الأجنبي لكن غير  
اسمه فتحوّل من جورج إلى يوسكو،  
وبقي التسلاص بالماضي والحاضر  
والمستقبل وتعايش الحلم والواقع  
والتخيّل والمعيش، وبالأرموز والألفاظ  
والمجاز.



١- مفايق الكتابة.  
ورد في التمهيد الأول " في  
البعد " كل ما يتعلّق بالرواية  
ومصطلحاتها، والأطراف الفاعلة  
فيها، والمواد التي استعملتها،  
ومصادر تلك المواد والأطر التي  
تسبجها، ورد مصطلح " حكاية "  
فطننا الابن مبواصل عمل أبيه "  
القدوي، " فجاءت كلمة " كتابة "  
فبندت الوهم وبينت لنا أن الابن  
لم يكن ريشا لهرقة الأب، ولم  
يستعمل الكاتب مصطلح " رواية "  
حتى على غلاف الكتاب مفضلا  
مصطلح " كتابة " وفيه من التحديث  
نصيب، وذكر في هذا التمهيد  
طرفا آخر مهما سماء " الراوي "  
ونسب إليه امتحان الصور، وميزه  
عن " المؤلف " الذي نسب إليه  
الشأطير ونمته بالكسل قائلا:  
" يطرقها مؤلف كسول "، وبذلك ميز  
على طريقة الإنشائيين بين الراوي  
والمؤلف كما ميز بين الرواية  
والكتابة وأضاف طرفا ثانيا هو  
المتلقي وقد ربطه بالرسالة الموجبة  
إليه، ثم ذكر فحوى هذه الرسالة

أي المواد التي بنى بها نصّه مركزاً على ثلاثة عناصر هي: الجنود والأحاسيس والحركة، والجنود الممتدة في باطن التربة، والأحاسيس البكر، والحركة المتمثلة في الأحداث الجوزنية الشكل، البعيدة عن خطية السرد. ولهذه المادة مصادرها، ذكرها الكاتب أيضاً في هذا التمهيد الأول هي الذاكرة والخيال، الذاكرة المتوَكِّلة في ماضٍ سحيق، والخيال المرهق، أما الوسائل التي استعملها بلوغ هذه الغاية فهي ليست غير الكلمات بل هي موجة كلام، يخترقها الصوت والسمت، والعين وسهولة إدراك الصور التي سمعت تحويلها عبر الكلمات، ولا يذهبن في الظن أن المين هي عين النظر جدهم، بل هي "بصر وبصيرة"، ينبوع نار ونور" كما يقول، وبما أنه لكل حكاية إطار زمني ومكاني فإن هذا التمهيد لم يخل من ذكره فحورث فيه التمهيد الزمن والأزمنة، والفضاء والمكان الثالث، والماضي السحيق والمستقبل القريب، وبذلك اكتملت عناصر النص ولم يبق غير الشخصيات وقد خصها الكاتب بالتمهيد الثاني بعنوان "إذ من أين أبدأ؟

## ٢- وجهة الرحلة.

فالرواية تقوم على وصف رحلة خيالية في أعمال الذاكرة وفي المكان. ولم يتضمن الميثاق السري الذي أتبته الكاتب في التمهيد غاية هذه الرحلة ولم يحدد جابر الطروري لا قبل بدايتها ولا انتهاءها، لكننا يمكن أن نتمسك على شذرات متناثرة في نثرت ومباحصة لمسور على تلك الغاية المتجذدة والمتغيرة طيلة الرواية. وبقيتنا أنها غير واضحة حتى في ذهن جابر، وربما جازفنا فقلنا: ولا في ذهن الكاتب قبل الكتابة بل وردت أشتاء. وما يدهمنا إلى هذا الاستغناء أننا لا نجد غاية واحدة في جملة غايات قد تتحول أحياناً من القبض إلى التقيض، ولعلنا نفاجر الكاتب نفسه إذا قلنا له إنه يوجد ما لا يقل عن ستة أهداف لهذه الرحلة المتمثلة في الزمان والمكان وفي الذاكرة. وهي لم ترد بالطبع بمثل هذا الترتيب والوضوح لكن تصنيفها ضروري، يقطع النظر عن مكانها في النص، فالأهداف متحولة من البحث عن الذات وما في الذات، إلى البحث عن التغير وتغيير الوسائل المادية له، إلى البحث عن المجهول، ثم إلى المحدث، ثم إلى التطلع إلى المستقبل وأخيراً إلى قدر نبعثه جابر بنفسه. وقد اتخذ المينوس دليلاً يرشده وييسره له ما وراء في رحلته من مسور ويعجب عن أسئلته، لكنه لم يسأله عن هدف الرحلة لأنه كان يظن أن الهدف واضح بالنسبة إليه وهو البحث عن الذات

## وكتب الكاتب تمهيداً من مجموع مصطلحات الرواية في أسلوب فني ما ستركو أفقيته مؤقتاً وعمدنا إلى تفكيكه وتصنيف كلماته لفهم ميثاقه السري، ويحسن أن نروييه كما جاء حتى نبرز جنابة التفكيك على التركيب، وفصل التصنيف ودوره في فهم مفاتيح المصروف.

كما يظهر في قوله: "ولم يسأله عن هدف الرحلة أو "الغداة". فقد تكون بحثاً عن شيء فيها، كما عودني (ص ١٩٤). ومعركة النفس ليست بالأمر الهين، فهي تقتضي سبراً عميقاً ونباشاً صوحياً في طبقات الذاكرة، ومع ذلك اعتبر المينوس هذا البحث نوعاً من السطحية وتطمع الذات "عاب عليّ مراراً اكتفائي بسطح الأشياء والانتاج" (ص ١٩٤). أما "الغداة" فترغم غرابية أسماها فإن جابر لم يسأل عنها يائز الأمر ثم لم ير بداً من الاستقصاء عن مكانها ووظيفتها وغاية البحث عنها، وإن تصرفها يوضح العطرة الثانية من الرحلة لأن هذه التتبة العطرة اللامعة المورقة "كان القدامى يمتقنون أنها تدخل في تحويل المعادن الخصيمة إلى ذهب.

فيسأل جابر من جديد: - والهوى ماذا تسمى كل هذا العذاب من أجلها؟ يجب المينوس: - إنها رغبة خالدة في التوصل إلى تحويل ما!

حتى إذا لم يكمل بالنتائج (ص ١٩٤). فالغاية الأساسية من ذلك البحث إذن هي التحويل، تغيير ما بالنفس، وتغيير المالم وتغيير الواقع الباطن.

## ٣- رحلة البحث عن المعرفة.

ويمثل البحث عن شمس القراميد غاية الثالثة من رحلة جابر الشافة. وهي كائن مجهول "ليس من المعلن رؤيته بعيداً عن تجلياتها" كما تقول الرؤيفة لجابر في دار كوشا. (ص ١٩٣) فهو إذن البحث عن المجهول، غايته معرفة الخفي من الكائنات

وتجليه موهبتها. وغاية المعرفة كانت دوماً ملازمة للإنسان في حله وترحاله، والفرغوس مسخرة لا محالة لكل المعرفة تطلّب لذاتها ما لا يمكن أن تكشفه من جمال مخفي وحقائق مفيدة. وليست شمس القراميد إلا رمزاً للجمال الذي لا بد من اكتشافه في تجلياته البشرية والطبيعية، وحقيقة يتصمّ تعريضها لإثراء المعرفة. وهذا يوحي به ظاهر النص فضلاً عن باطنه وما يمكن نعتة بمعنى المنى. فهايت من شمس القراميد إذن هو بحث عن المعرفة. لكن بلوغ المعرفة تعترضه صعاب لا بد من تذليلها، والرحلة التي قام بها جابر صحيحة المينوس للوصول إلى الغاية ثم إلى النبع تذكر لحظة مدين في مولد النسيان لحمدو المينوس صعبة زنجها، ففي كلتا الرحلتين يتغير مفهوم الزمان ويتبلور مفهوم الحق وتبين صفات الموتى، وفي كلتا الرحلتين بحث عن نبتة و نبع و خلاص. جاء في مولد النسيان قول السارد في وصف رحلة مدين داخل الغاب: "وَجَلَّ لمدين أن له جناحاً وألّه يطير في الزمان، أو أنه ساكن مستقر والزمان في حته يمر" (ص ٨٧٠) وجاء في شمس القراميد قول جابر: "تحول الزمن إلى طبقات في طبقات الريح" (ص ١٩٣). وجاء في مولد النسيان قول زنجها لدين: "وأعلم أن الحق يابس أن يقع للنفس من سهل الملقى ومنعطف البشر. وأنه ليس من حق إلا ما وقع فاعبر للفظ وكذب العقل وخلا من معنى" (ص ٧٤) وجاء في شمس القراميد قول شيخ من ظلام السنين خرج من باب المفسدة: "لماذا تنقطع عن المكان وكذلك في أول الرحلة؟ أتبحث عن الحق أم عن المشوق؟ لا يتبلور العقل إلا في غياب المشوق. لا قوة للحضور يذكرها الغياب (ص ١٠١). ونبتة الغداة تذكر نبتات سلوى، نيات النسيان والسلوى، والتبع الذي يريد جابر بلوغه يذكر بين سلوى، وعالم الأول في شمس القراميد شبيه به قول زنجها في مولد النسيان: "هذا عالم الموتى، الذين ماتوا ولم يدركوا الفناء جاؤوا لنبوتنا العين. (...) ونظر مدين فإذا هيكل من عظم رميم تقويم شمسني لم تكتسب لحماً وألواناً وصعّة وجعلاً" (ص ٩٢) وجاء في شمس القراميد قول جابر واصفاً مشاهداته في رحلته: "على امتداد الطريق يتسايها هيكل عظميّة، هيكل حيوانات ويشر، أطفال ونساء..." (ص ١٩٣) ولبي هذا الوصف حوان تفسيدي بينه وبين دليله المينوس:

- كلهم هلكوا من أجل بلوغ النبع الذي كآ فيه.  
- من أجل قطرة ماء..  
- لكننا بدأنا من موتهم، فوصلنا.



الاعتقاد في مفعول العين الضارة، هو عند لم الراوي يتبين إذ أقيمت لأبنائها أن هذه العين مسجونة " عند امرأة الشجرَاء والرجل الأعمر، عند صاحب العينين الخزّافون وعائد الجبين، عند المجوز والعافر، عند القزم والأدب والأعور... وعندما يسهلها أبنائها:

- وماذا فعل العين يا أمّي؟ تجيب:

- قطع عودك إذا كنت منقود عنب، وضغطك من طيرانك إذا كنت محلقاً. (ص ٤١) ثم تحذرن من الالتقاء بمرم لأن لأملها مثل هذه العين الضارة.

لأنّ لا التمازج بين الواقع والتخيّل يبلغ أحياناً مستوى سرئاليّاً تخطط فيه الصور فتتحول إلى مشاهد يقف العقل أمامها عاجزاً عن الفهم، ويفقد متعلق الفصل والوصل منطوقه، وتنب عنها المقاصد، ويمسر التشكيك والتحليل، فيكتفي القارئ بالتأسيّل والتعجب، ومرض نماذج منها لتلكا تجد تفسيراً لتمازجها إن صبح أن لروايتها غاية من تدهيقها على تلك الصورة، شأنه في ذلك شأن بعض الرسّامين المحدثين، يفسّرون اللوحة من تمازج الأشكال والألوان ولا يصلونها أي معنى، وعندما تسألهم عن المني يجهلون أن غايتهم جمالية صرف وأن من حق المشاهد تأويلها كما يشاء، أي من حقّه أن يسطر عليها استيهاماته الشخصية، وهو لا يرفض أيّ ما وجد أنها في جميع الحالات، إن وجدت في اللوحة فهي حق، وإن وجدت في ضمير المشاهد فهي حق، وإن لم توجد البتة فهي أيضاً حق، وهذه نماذج من تعرضنا كما جاءت دون تأويل ولا تفسير:

قال: تاكل برتقالة فضول إنك مسرت برتقالة مع أنك امصصت طويوتها، أنت كالماء، وسوف تقصق بكل ما مسكتك كي تسكن الجاذبية، سوف تقصق حتى يذلت الموت، باتكماسك في شعاع، قالت، ويصهل في فطر ماله، لأنك سوف تغادر الحياة بملوحة " شمة شاذقة " (ص ٤٩) - أخرج أخي بواسطة خنصره الأيسر قطعة كبيرة من أنفه وأخفاها في يده اليمنى، عرّكت يده فصرات القطعة لرجة... (ص ٥١) عندما بلغت حافة القوس وراء أخي ترحلت متقهراً قليلاً و... مت، لكن يدي تشبّثت بالحافة، ووجدت حفرة فاخذت فيها يدي " (ص ٥٢) " تمصيت الأضواء على السكة، رأيتها، المينوس على يمينها يقول: أنا مينها. والذي على يمينها يقول أنا صويتها " رأيتها ترائي أراها، خرجت مني ولم أمد أمد.

ليس لي اسم أي اسم ليس أنا. (ص ٥٣) " النهار لا يرى لأنه ليل، لأنه يومه تحرس

المنصت من الفناء "

من الأفضل للإنسان ألا يكون شاعر، لا قبل موته ولا بعده "

أكل الشلطب مائة وستاً وأربعين دودة في ليلة واحدة " (ص ٥٩) " هاج القزم، اقتربت القطط والجردان وكل ما يتحركه ولما امتلأت معدته كتّفت كل شيء في المصران الغليظ، ورش، ثم، نمل، عشب " (ص ١١٥)

٥- جامع الأعاجيب،

ومن الشخصيات الغريبة في هذه الرواية وجهه جامع الأعاجيب لأنّه له على الأهل ثلاثة وجوه تختلف باختلاف الرائي، وجه معتوه ووجه ضحية الجن، ووجه البطل؛ الأول ظهر على لسان رجال القصة في القهي يوم طلب من المارد أن يقتني خطي أبيه ويروي حكاية المينوس وشمس القراميد فيقول أحجم بقوله: إن المينوس رجل معتوه لا يمكن أن يكون بطلاً لحكاية (ص ٦٠)، فهذه صورته في الواقع، ويمكن أن نضيف إليها جزئية أخرى وهي أنّه كان يرى بعين واحدة، وقد بدّد ثروته ومجده " (ص ٨٦)، وعندما سيبرز إلى المدينة في نهاية الرواية يتوقّع أن يبحث فيها عن عين زاجية " وربما يتحوّل إلى مغرب أو شحلا لأنّه لا تنقصه التجربة ولا الحياة. " (ص ١٢٢) وبهذا المصير تكتمل شخصيته التاريخية الغريبة من الواقع.

الوجه الثاني هو الذي جاء على لسان الأم والجدّة في رواية توثيق الينكا هالام ترى أنّه " يحركه من تحت أيدهم " وأن كل ما يحكيه ليس له علاقة بما نراه. " (ص ٤٢)

من الشخصيات الغريبة

في هذه الرواية تكتفي

بالتركيز على شخصية

المينوس؛ فهو

وجهه جامع الأعاجيب،

لأنّ له على الأقل

ثلاثة وجوه تختلف

باختلاف الرائي، وجه

معتوه ووجه

ضحية الجن،

ووجهه البطل

لذلك، لمّا سأل طارق جدته عنه " أنهت الحديث مرتبة بقولها مرتين: لا تتحدث عن المينوس " فتعلّق طارق، لم يكن يتصور أن المينوس ضحية إلى هذا الحد. ازداد فضوله لكّته لم يتوجّه إلى الحدّ بأسأل لأنّه بات يعرف إجابته مسبقاً: لا تملأ رأسك بفراغات جفك... " (ص ٧٦)، هذه الصورة الثانية المخفية في التي ستعري جابر بالبحث عنه ومحاورته والتخادع دليلًا في البعث عن شمس القراميد. وعندما يروي طارق إلى المارد حكاية رحلة البحث عنها فإنّه سيضمّن شخصية المينوس ويجمّله بطلاً حقيقياً... لا مضاداً... يفكر بحكمة ويرشد إلى قويم السبل ليس بما أوتي من ملكة في استحضار الكائنات الخفية كما ذهب في ظنّ الجدة، بل بما أوتي المارد من قدرة على التخيل وتمنح الحكاية وتركيب الشخصية انطلاقاً من وقائع بسيطة تضمّن وتحوّل فتتحول إلى مادة حكاية ثرة، ومن هنا يجب النظر في آليات تحويل المخططات الواقعية إلى مادة أدبية عبر السرد والمرد عجيب.

٦- أبا الحكاية،

فما مصير الابن الذي يرث عن أبيه روايات الحكايات الشخصية في المقاهي والأشحات المصمّبة؟ أواصل عمل والده فيلتصّب في أحد المقاهي ويستجيب لانتظار رواده فيقتنص عليهم عصف " صيف بن ذي نون وصاحبه " أم يتحدّ على كل ذلك فيروي سيرته الذاتية؟ إن رواية شمس القراميد تجيب عن هذا السؤال بكل وضوح، فهنا أنّ العصر غير المصّر فلا يخل أن يكون الابن امتداداً للأب يحكي سير الماضين ولا يتحدّل في أحداثها، لقد صار الابن نفسه حكاية تحتاج إلى راو قدير يفهم أبعادها، بل إلى كاتب يكتبها بقلم العصر ومنظار العصر. يقول جابر بعد أن أتمّ اختلافه عن أبيه ورفضه لهنته: " في القبرة دخلت مكاناً آخر، من باب موارب، لم يسد هناك الشان، أنا الحكاية، دخلت الحكاية، صارت لرجة، حبة، تجري أحداثها في كل مكان، وفي الأماكن، وأنا التي التي انتظرت حتى توثقت بما لري، أمّا الرواة فقد افترسهم العين، إن أصور رواية بعد أبي، علي أن أكتب حكايتي... " (ص ٦٩).

لأنّ أوشكت رحلته الخيالية على نهايتها توقّف لديه من التجارب والخلاجات والصور كما جعله يشعر بأنّه صار فعلاً حكاية تبحث لها عن راو " أندريه فيروني " كما يقول (ص ٢١٢). والواقع أنّه لم يكن في حاجة إلى راو لأنّه هو الحكاية وهو الراوي في الآن نفسه. وهذا ما تجسّم في رواية كاسال التمنّ بضمير المتكلم، وهو تحول جوهر في فن



المسرد. فقد كان أبوه يصكي حكايات غيره بضمير الغائب، فصار الابن يصكي حكاياته الشخصية بضمير المتكلم، ولم ينفذ عزيمته على التركيز على سيرته الذاتية مؤكداً استغفالاته من والده قاتلاً: "ينبغي أن أسوق خطابي إلى سوري، بعيداً من حزن أمي وحلقات أبي" (ص ١٦).

هكذا شيء قد تغير، الزمن والطرف، والمتلقي، ولم يعد يجدي تكرار ما "قاله الأقدمون والنسج على منوالهم والحال أن مسرورنا على الأرض يتم في زمن غير زمانهم" (ص ١٥). لا بد من الخروج من زمن الأسلاف حتى يتمكن من مغادرة أرضهم لاحقاً. فمبدأ البداية اتضح عزم الراوي على هجر المكان الذي نشأ فيه وربط هذا الهجر بهجرة الزمان التي جعلها سابقة ومعهدة له. والأهم من ذلك أنه يقتدر بالهجرتين مما تحول من الحكيم من الآخر إلى الأنا ضميراً ومبدأً. قال في التمهيد: "أخرج من زمن الأسلاف أولاً لأخرج من ترويتهم لاحقاً. وأرى على لساني كل ما جرى بشأتي. فبالهكم الحكاية من البداية إلى النهاية، حكاية جابر الطرويدي وما جرى له من عجائب الإفاضة وغرائب الترامع، حل شمس الغراميد ابنة الملك الأبيض" (ص ٧٥).

وبذلك أعلن برنامج الحكائي ومبدأه السردي، ولا يخفى ما هي أسلوب هذا الإعلان من رواسب الحكيم القديم. فقد تضمن قوله هذا تشويقاً وترويضاً في السماع من طريق الإحراج على ما في حكايته من عجائب وغرائب، وسامون أم المعجب بعدد ركا أساميا في القصص الشعبي لأنه يستجيب لأفق انتظار سامع يبحث من الهروب من واقع الرتيب إلى عوالم خيالية أرحب تمنح بالكتلثات الدورية وتتحقق فيها أحلام لا يمكن لها التحقق في الواقع المعيش. وقد ورد في هذا اليشاق الحكائي أيضاً إعلان من شكل مغامرات الأبطال أبرز ذكر الإقامة والتحال، فثبت أن الأمر يتعلق برحلة. رحلة البحث من شمس القراميد ولكنها بالخصوص رحلة البحث عن الذات في مليات الذاكرة وفي الفضائات الحقيقية والمتخيلة على حد سواء. وما قاله المهوس لجابر في أحد الأيام يؤكد هذا المنص: "البطل هو الذي يبنى عالماً على صورة خالقه. وأنت جئت تحت علامة الدين، فاصطلمت بمصرته، لن يجديك تكرار الحكايات" (ص ٢٤). وقد فهم جابر الدرس على أحسن ما يرام وعمل بمقتضى تعاليمه طيلة الرحلة وطيلة رواية

**كل شيء قد تغير، الزمن والطرف والمتلقي، ولم يعد يجدي تكرار ما "قاله الأقدمون والنسج على منوالهم والحال أن مسرورنا على الأرض يتم في زمن غير زمانهم". لا بد من الخروج من زمن الأسلاف حتى يتمكن من مغادرة أرضهم لاحقاً.**

#### سيرته وسيرتها؟

الحكاية إذن شاردة على إنشاء عالما انطلاقاً من الوجود ومن المتصور، وهي بذلك تستجيب لتغير العصر لكنها في الآن نفسه تسامع في خلق عصر جديد، يبذل حبلاً ثم يحول إلى نص، ثم يغير النص الراوي والمروي له. وهذا يمكن أن نعتبره من باب الممكن وإن كان المفعول بطلها ومزجها إلى حين، لكن الأعجب من ذلك أن الحكاية تتخذ دعماً يصمي راويها من مفعول المعسر. وقد نلص يقوب اليهودي الذي استشهد به الأب فعل التفسير وعكسه في هذه الكلمات الوجيهة: "من الصعب تفهيم العالم

#### جونا المعاصري

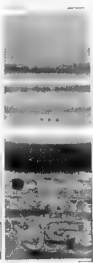
نصوص

عمر علي البوني

شمس القراميد

تصميم  
فداء التكري

طار الطوبى المعسر. قديم



في يوم واحد" ولما سألته الطفل: فلماذا توأمت حكاياتك إذن؟ أجابه، لكي لا يغيرني العالم" (ص ٣٥).

تلك إذن وظهيفسة الحكاية المزدوجة والمتناقضة، تغيير العالم تغييراً بطلانياً جداً يتم على امتداد أجيال، والتصدي للتغيير من خلال المحافظة على تراث السلف كما وسنأنا، بآرائه الثيرة وخبراته وأوامره ونواحيه المظلمة والظلمية، وقد استوى في ذلك الأب المسلم ويقوب اليهودي، الأول يقتسمها على أنها "علوم الأولين" ويضيف مداخعا من استحضار الجان والتداوي بالأعشاب "وعلوهم قد لا تنفع أحياناً لكنها لا تضر" (ص ٣٦) والثاني يذكر وظيفة هامة جداً لسرد الحكايات في قوله: "ساروي للناس حكايات حتى يفرحوا ملي" (ص ٣٥) والحكاية إذن مصدر فرح للراوي والمروي له في الآن نفسه، وما التصعد بالفصح هنا إلا التلمة الفنية اللاتجة من المسرد. وهي وحدها مبرر كاف للاستمرار فيه، وعصر مشترك بين حكايات السلف وحكايات الخلف، إلا أن الأولى لم تعد تلائم روح المعسر وثقافة بسبب تركيزها على أساطير الأولين، بينما الثانية تستجيب لتطلعاته وتجاوز ثقافته ولا تخيب أفاق انتظاره.

هل توقرت كل هذه الشروط في رواية شمس القراميد؟

لقد ركز راويها على سيرته الذاتية لامحة، واستلهم بعض أركان التراث، وتوخى أسلوباً حديثاً في السرد يقوم على مسودة اللغة والمزج بين الواقع والخيال، والتغيير المجازي والتقرير المباشر خاصة في الشروح اللغوية والنزعة التلمية. كما يقوم على حيوية الحوار وتداخل الأزمنة كل هذا... وهو من خصائص الروايتين مما توقيت البثاق وشمس القراميد - لإشباع قارئ عاقل طويل على رواسب الرواية الواقعية وغير متوهين لاستغراب العباب القصص المختلفة إن كتابة كهذه تستجيب بالأحرى إلى تطلعات نخبة مثقفة ميتت الأدب الواقعي في مختلف صوره التخليدية وصارت تطالب بمنتوج جديد يتجاوزها وينافقها ويمعد إلى تفكيك الواقع حتى يتمكن من إعادة تركيبه لإنشاء واقع روائي خاص. لكن كتابة كهذه تحكم على عدد كبير من القراء بالإقصاء.

© ناهد أكاديمي من تونس

#### هامش:

(١) انظر تحليلنا لها في مجلة عمان بعنوان: "تجربة جعية في الرواية التونسية: توقيت البثاق لشمس القراميد"، ع ٩١ / ٢٠٠٣.



## بأنة "عند خميس" !!

مكان يفصل عتيته ماء البحر، ويأتيه الزوار من اقاصي المدن..

يجلسون فيه.. يسمرون، ويتناولون فيه ما تيسر من الشعر، والخبز، ثم يضحكون ملء قلوبهم، وربما يكون هناك بينهم من يبيكي، وآخر يتلهف على زمن مضى، لكن المهم في الحالة أنهم دائماً يجتمعون هناك.. في حانة "عند خميس" !!

ها أنا أبوح عن هذا المكان، وعن رواه، لأن لدي إحساساً بأن كل من له علاقة بالإبداع، والكتابة، والحس المرهف، لا بد وأن يعرف هذا الملتقى..

"الروثند" أو "عند خميس" .. هناك على أحد شطآن البحر المتوسط الكثيرة، وبالتحديد في تونس، حيث تقع هذه الحانة في مدينة نابل، المدينة التي لم أشاهد في أية مدينة غيرها جرة ضخمة يشكلها الخسافون على شجرة أضخم منها، ويكون حولها دوار اسمه دوار الجرة.. تلك مدينة نابل مدينة الجرة، والخزف، وبها حانة "عند خميس".

تبرع بمائتي دينار

جلس قليلاً هنذا..

لم يتكلم إلا قليلاً، وكل ما تقوه به ترعابه، خاصة حين مرهفه علينا صديقنا الشاعر محبوب عياري، وقال إنهم كتاب من أرباء مختلفة من الوطن العربي.

لم ينتظر منه أن يتكلم شيئاً، فقد أخذ المبادرة في الحديث صديقنا العياري الذي أوضح أن من مشاركات علاقة الشاعرة بالقلم والحانة تظهر من خلال دلالة أن دعوة النشر الإلكتروني التي تنظمها جمعية أحياء المكتبة والكتاب استضافت كثيراً من الشعراء والباحثين وقد تبرع صاحب هذه الحانة بمائتي دينار كدعم للشعراء بينما رفضت بلدية نابل أن تبرع حتى يدينار واحد لهذا النشاط !!

كما لاحظنا أيضاً ونحن داخلون إلى الحانة أن صاحبها ملق على بوابتها ياطقة كبيرة مكتوب عليها عبارات ترحيب بضيوف تلك الندوة.

المجلد الذهبي

الذي جلس معنا هو ابن صاحب الحانة، واسمه وليد، أما أبوه الذي أنشأها في ذلك المكان فكان اسمه "خالد الصوي"، وقد كان الأب قبل أن يأتي نابل، يعمل عند صاحب حانة يهودي في تونس، وكان اسمها "الروثند"، ولكن هنذا ترك خدمته وجاء إلى هذه المدينة فتح حانته الخاصة به وسماها باسمه "عند خميس" وأيضاً "الروثند"، وصارت معروفة لعشائر الكتاب والفنانين، والمبدعين، وصار لها أيضاً سجلاً ذهبياً، هو دفتر ضخيم يكتب ويوقع عليه كل من يرتاد هذه الحانة، وحين تصفحناه وجدنا فيه تحفاً فنية، ولقائماً، وفكاهات، كتبت فيه من قبل الحضور إلى "الروثند" وبها أسماء كثيرة منها سبدي يوسف، والمنصف المزني، وأولاد احمد، والمنصف الوهايمي، وسلاح الدين بوجاء، وأحمد الشهاوي، والقائمة أكثر من أن تذكر في هذا المقام.

كتبت في سجل "عند خميس"، طلب ضوضية لهذا النادي الإبداعي الثقافي والذي ينسق هاهنا الشاعر الصديق محبوب العياري، دونت على إحدى أوراق السجل الذهبي، اللقطة.. كل تلك السنين مرت ولم أكتشف هذا المكان، وأنا الآن ألتبس فيه أرواحاً قروية مني، معتقة تنتظر هنا منذ أول الندي، ومنذ كانت القامئة الأولى التي تجمع حولها الأصدااء.

حين خرجنا تلك الليلة، وما أن ابتعدنا مسافة بسيطة، حتى اكتظ بنا الضحكة، عندما اكتشفنا أن العياري، بمحض الصدفة، كان قد نسي المجلد الذهبي بين أوراقه، وكان تاريخ "الروثند" في مهب أيدينا..

ضحكنا، ووعدا العياري أن يعيده إلى حصنه الحصين في الحانة، كي يوقع عليه أعضاء جدد من مبدعي الوطن العربي، هناك على

مقربة من البحر، والجرة، والخزف، والتبذع الملتقى !!

لأن الراوي لم يكد يرى فيها سوى الشنود والقرادة وبيع القهم والدصارة الجنسية والخمرة واللذعة والخيانة والعجز والوجع والاتجار وما إلى ذلك من المظاهر السلبية المعينة التي لا توازي على الإطلاق الصور التي يمكن رسمها بالمخيطة. قد يقول قائل إن الحالة النفسية الكبيسة التي هيمنت على الراوي هي التي جعلته يرجع صور القتامة مع استثناءات قليلة، لكن على الرغم من ذلك الإقرار بظهور أن الراوي لم يبد أية رغبة في إنجاز تصوير متعاطف مع الشخصيات والأماكن والمواقف على الرغم من اختلافه معها. إلا أن الواضح وجود فرق بين تصوير مظاهر السلب بقر من الفهم أو التحليل أو الحياء وبين تصويرها بانفعال متعاطف. أما من حيث التكوين السردى فقد كان الراوي يتنقل في حكمه بكل حرية وانطلاق من أصيلا إلى القاهرة، ومن القاهرة إلى أصيلا ليروي تفاصيل يوم واحد في موضعين متباعدين ظاهريا. ولعل هذه الحرية أن تذكرنا بالخيال السريالي الذي سبق أن رصده شكري عبيد وتشير انتباهنا إلى الأهمية القصوى التي يوليها الراوي للمكون الزمنى، لكن على الرغم من ذلك تظل رواية «أصيلا» غير متوازنة في تصويرها، مكتوبة بانفعال ذاتي على إثر الطرد الذي من الكاتب شخصيا فتعاطف على المدينة الوبيلة التي اقتضى سرده ذات مرة أن يقول عنها إنها بلا روح.

ثم كانت في فرصة أخرى لقراءة عمل آخر للمؤلف نفسه، ويتعلق الأمر برواية «النزول إلى البصر» (١٩٨٦) التي أكدت لي بحسب أسلوب السردى المأساوي المأساوي يحاول جميل عطية إبراهيم ترسيخه في مجال السرد العربي عامة والمصري خاصة. إنه أسلوب التصوير المشتط الذي يتمتع به الانتماء مع أنماط الكتابة المألوفة، ويرفض تماسك الحسنة وينتهي على الفقرات المتقطعة، المفصولة من بعضها ظاهريا، الموصولة فيما بينها بغير حروف العطف، أسلوب يسيو إلى أن يشتت ذهن القارئ ويهزفه على المشاركة في البناء أكثر مما يعمل على دفعه إلى متابعة القراءة في راحة واسترخاء. لكن أعترف بأنني قد اكتشفت وراء هذه الرغبة في التشطية والتفتيت وجود عناصر قصة متكاملة لولا أن المؤلف عمل بإلحاح على تشطيتها ونثرها هنا وهناك. وربما كان هذا الإلحاح سببا في احساسى بنوع من الفتور في متابعة القراءة.

لم يكن من الممكن أن أقرأ رواية جميل عطية إبراهيم من دون أن أستخرج تلك الأوجه الثقافية والنقدية الجمالية غير المألوفة. وتكون رواية «نحلة على الحافة» (روايات الهلال، أبريل ٢٠٠٢) حول شخصية متولي عجوزة، وهو شيخ في الثامنة والسبعين من عمره، محال على المعاش، يقبع في الجبوة، فظهرت زوجته وكرهه طامعاً أشمأسة اضطرتني إلى إعداد طمعه بنفسه. ومتولي رجل القانون الماروف

## التصوير المفاارق في رواية «نحلة على الحافة» لجميل عطية إبراهيم

د. محمد أنصار

التي قرأت في أواخر الستينات فقرة للمرحوم شكري محمد عبيد رسمت دلالتها في ذهني وساعدتني إلى حد بعيد على التصنيف الجمالي لإبداع جميل عطية إبراهيم. قال شكري عبيد عن قصة قصيرة للكاتب المذكور: «إن المشكلة التي تصاحبها قصة "المريح الدائري" مشكلة قديمة عاجلها الكتاب الرومنسيون والواقعيون والواقعيون الاشتراكيون كل بطريقته. وهل قصة مشكلة أقدم من استغلال الأقوياء للضعفاء؟» إن قصة الفسالة التي تترك طفلها الرضيع وتأتي إلى منزل مخدم ومنها بعد أسبوع واحد من ولادتها كان يمكن أن تكتب بألف طريقة، وكل طريقة يمكن أن تؤدي عرضا مختلفا.

المتن إلى مرحلة الستينات بوصفه عضوا نشيطا من أعضاء الهيئة التعليمية المصرية التي وصلت في المغرب منذ سنة ١٩٦١ ثم غادرتها في سنة ١٩٦٣ بسبب الحزب الشيوعي التي نشيت بين المغرب والجزائر. كانت مصر قد انحازت إلى صف الجزائر، وكان من نتائج ذلك طرد أعضاء الهيئة. ولقد صور جميل عطية عملية الخروج في رواية «أصيلا» التي كتبها عام ١٩٦٦ ولم ينشرها إلا في سنة ١٩٨٠. وأذكر شخصيا عددا من تفاصيل خروج الأساتذة المصريين وأنا تلميذ في قسم الباكوريا بتطوان في نوفمبر ١٩٦٢. وأني التماسك بهذه المناسبة عن مصير الأستاذ والشاعر الجليل أحمد محمد مسقر الذي كان واحدا من ألع أعضاء الهيئة في مدينتنا.

صور رواية «أصيلا» قلق عادل أمستلا والرياضيات في هذه المدينة المغربية الصغيرة وانطاشوا بين التفكير في خطبته الهمة بأن تبشر بطلها في القاهرة وبين الأجواء الفاسدة في مدينة «أصيلا». أقول الفاسدة

ولكن (جميل عطية إبراهيم) هي مميعة كاتب عاطفي يشبه مشهد الظلم كيفما كان، ويشبه أكثر عندما يكون من إنسان ضيف، لإنسان أشد ضعفا، فالذليل كان الأسلوب السريالي هو أقرب الأساليب إلى عرضة مسادم الأسلوب الرومنسي يبدو لأبطاله العصب الذين تمودوا مرارة الأمل المحبطة، سادجا حتى الإضغاطه (١). لقد ظل هذا «الميل السريالي» مهيمن على الأسلوب وموجها قراءاتي لإنتاج جميل عطية إبراهيم ومحببه، خاصة ما كانوا ينشرونه في مجلة «غالي» ٧٨، للمصرية التي كان يديرها جميل عطية بالاشتراك. كانت مجلة متميزة من حيث سفر حجمها المستطيل، وورقها اللتشف، وطريقته إخراجها، وأسماء كتابها، وطريقة موضوعاتها، وفق هذا وذلك التبرع التجديدية التي وسعت كتاباتها الإبداعية والنقدية.

كان اسم جميل عطية إبراهيم قد ارتبط بذاكرة فئة عريضة من مثقفي المغرب



## الرواية

### جمل غصنة الراعي



## نحلة على الحافة

غداً سلاحاً قاتلاً في نهاية الرواية؟  
- كيف استطاعت نغمسة التفكير أن تصبغ في رمشة عين صاحبة سوبرماركت؟  
من أين أن الراوي في قصص الروايات حر في اختيار الأسلوب السردي الذي يود أن يصور به الخير أو الشر. ومن بين الاختيارات التي غدت مألوفة في السرد المعاصر ذلك الأسلوب الذي يعتمد على المشاهد الفورية والحكايات المتفرقة يجعلها تدور حول شخصية واحدة وإن لم تكن علاقة مباشرة فيما بين المشاهد والحكايات. أما الاختيار الأسبوبي الآخر فينبغ الراوي منذ البدء إلى أن ينهي عمله على حدث رئيس يطوره ويتدرج به إلى أن يوصله إلى درجة التوتر أو التوتر الحاد أو المقلدة. ولقد اخشأ رأيي «نحلة على الحافة» الأسلوب الأول حيث جمع في شخصيته متوالي موضوعات الأمراض والمهنة وكتابات البوهيات والدراسة ومشاكل السكنى والملابس والفناء والطبخ والجرائد والإصلاح الزراعي والكسبيوتور والحاكم والشعر... ثم حلة حكايات متوالي مع كوبري عباس، ومع قصة ابنه سليم، ومع كمال مسيحية، ومع الفري، ومع المعلم عبد الجبار، ومع أبو طرطور وما إلى ذلك. بيد أن هذا الاختيار الأسبوبي النابع من الحرية الواسعة في السرد يضع القارئ أمام مجموعة من المظاهر التصويرية التي تظل في حاجة ماسة إلى تحليل حتى يتمكن من الاقتناع بما في قصصها. وحيث إن التحليل يبقى مهماً أو غامضاً أو صعباً الانتهاء إليه من لدن القارئ؛ تظل الحرية التي يتيحها الاختيار الأسبوبي تقسم النكت الوحيد والمحتمل لكل المظاهر التي تذكر منها:

- غياب الحيوة الرئيسية يجعل القارئ يشعر في قراءة أي فصل جديد من قصص الرواية من دون أن يستطوع الحسد أو المعرفة المسبقة للموضوع الجديد أو الشخصية أو الحكاية التي سيدور حولها

والتاريخ الحديث، ورافقه من رجال القضاء وكبار الموظفين، وأعلمه وأخواله كلهم من رجال الوفد في ثورة ١٩١٩، يصب قهراً الصفح وتنتج الأخبار وتبين اليوميات، بل إن له بعض الكتب المألفة، وهو طالب قديم جاء من الصعيد الجواني، نجا من الغرق في حادثة كوبري عباس الشهيرة بفضل معرفته السباحة، وفي مرحلة الشيخوخة انتابته أكثر من مرة نوبات مرضية حمل على إثرها إلى المستشفى. أما هوسه في تلك الفترة فترجع أساساً إلى مسألتي، وأولاهما تخص علاقته بابنه سليم، وثانيتهما لها صلة بزمينه القديم زعيم الطلبة كمال مسيحية. كان سليم قد تعرف إلى مادلين في كلية الطب وأحبها بعد اختارت بدلاً منه رجل أعمال ثرياً أنجبت منه الطفل فتحي، ولما طلق عاد إليها سليم مسافراً، ثم لم تعرف علاقتهما بعد ذلك استمرراً حقيقياً، ويعود سبب مع الشبح متوالي إلى حزنه على ابنه الذي يأكل مال طلق زوجته الحريم، إضافة إلى إحصاح سليم ومادلين على أن يرافق الشبح متوالي بين الحين والحين الطفل فتحي في صعبة الشفالة.

أما قصته مع كمال مسيحية فترجع إلى أيام الطلب حينما شاعت حكاية خيانة كمال للنخبة بإدعاء الجنون فهذا متوالي يندر لقلته، لكن المعلم عبد الجبار صاحب المهوى كشف نية متوالي همدن ويدل غفية مسدسة بأخر فاضرب متوالي عن ذلك، وبعد عقود من الزمن ريعت الحيلة من جديد بين كمال، وكان مسدساً، والشبح متوالي المنخور بالأسقام، ومع هذا التلميذ بمقدّم الشبح مسامحات كمال، ولكن في إحدى زيارات كمال لهيت متوالي سقن حادثة قتل غير منتظرة: كان كمال يمسك مسدس متوالي فانطلقت منه بالمصادفة رصاصة قتل الطفل فتحي، ولما عاين متوالي ذلك انتحر برصاصه، ثم انتحر بعده كمال برصاصة أخرى، وقد أكدت المشاهدتان نغمسة وصباح أن كل ذلك القتل لم يكن عمداً، أما نغمسة فهي بالتحديد خضار قديمة كانت تزور بين كمال وبينه والحين، ومن استطاعت أن تقيم سوبرماركت في دون أن يفلح الشبح متوالي في إدراك مصدر تمويهه، لأن نغمسة كانت مجرد زوجة عريس بالغ الخضار، وجامع قديم للقماعة، أما صباح تركي فهي جارة متوالي، كوبري التمثيل وتحلم بأن تصبح كبيرة، وعندما سقن لها حادثة مع البهوان أبو طرطور استحوال كاتبة استغلالاتها في الوطيلن الفني والصعالي.

و تنتهي الرواية من دون أن يعرف لا متوالي ولا القارئ سر الأفعال الآتية؛ أما سر تلك الوقفة الغريبة لكمال تحت تمثال إبراهيم باشا؛ هل هي وقفة جنون أم خيانة؟

- ما علاقة المعلم عبد الجبار بكمال مسيحية؟ وهل كان المعلم قد استبدل فعلا بمسند متوالي الحقيقي آخر زائفاً؟ لأنه إذا كان قد استبدله حقاً لماذا

السرد لاحقاً. إنها طريقة اللاتوقع. يتابع القارئ صفحات الرواية من دون أن تتاح له الفرصة ليطلع على وجه الشخصيات طبعها المرفقة التي يمكن أن تمثل حيزاً خفيفاً لشخصية متوالي؛ هل هي العرس، أم مشاكل الإبن، أم مشكلة كمال، أم مشاكل المهنة والجيران. قد يقول قائل إن المعرفة على تلك النغمسة مجتمعة، ولكن لأن يكون في مثل ذلك القول نوع من فتح الباب على مصراعيه لإدراج كل شيء داخل النص بحيث تبدو الشبكة الروائية مسهدة بالتمزلة.

- قد يصادق الراوي مع موضوع أو شخصية جديدة فيمنس الشخصية الرئيسية كما في الفصل الثامن عشر حيث يستطرد وراء حكاية صباح تركي مع أبو طرطور وينسي متوالي شيئاً تاماً.

- إن أبرز ذلك الظاهر التسميوسورية الناتجة من هذا الاختيار الأسبوبي تتجلى في مسألة المصادفات خاصة في خاتمة الرواية عندما يصعب الراوي مسقط الشخصيات في بيت متوالي (فتحي) - كمال - نغمسة - صباح مع يتبع الفرسمة لرصاصة طائشة لتقتل الطفل فتحي يتبعها انتحاران غير مباشرين. وحتى لو فرضنا جلاً أن الراوي قصص إلى خلق نوع من التعمية عندما جعل مسند متوالي يقتل حقيقة - في حين سببت الإشارة إلى أن المعلم عبد الجبار قد استبدله بمسند مسرف - يظل مع ذلك أمر الرصاص الطائش محض مصادفة لا تكاد تنفع القارئ بتماثل الواقع وتدرجها بصورة طبيعية.

كما من شك في أن حال الشبح متوالي صعب وهو يمشي على حافة الأحداث والحية نفسها شبه بحال النحلة الوحيدة التي تسمى في الأخرى على حافة العازة. وكما كان عنوان الرواية دالا على ما بين هذين الخطلين من أواخر العلاقة. والحق أن وظيفة الشجرة وزمنيتها باذيتان. هكذا تبدو النحلة في بعض الصور الروائية كأنها الشبح نفسه تشارك في أداء وظائف سردية لعل أبرزها المشابهة والتأخرقة والمقارنة والتوكيد:

«اليوم الاثنين والناس جهاد في سباق، وفرة أجاب الأستاذ متوالي عبوة ميسما؛ كلب سكتة... لا همة ولا أهمية. أعجب القول وهو يقف على جانب القنطرة تحت نخلة عالية عية» (ص ٧٧).

ول يفتي على قارئ هذه الصورة القصيرة الجمع غير المباشر بين سمتي ضعف المهنة والموت، في حين تتوكد وظيفته المشابهة في صورة تلك بصيغة أوضح: «سار وحسد ووقف تحت النحلة. نخلة مئة وسيدة، لا تصد شمساً في الصيف ولا تحمي من المطر في الشتاء، نخلة بلدي لا تطرح عسجوز، تلف جسدتها، وسقط جربها. ويأتس الأستاذ متوالي إلى هذه النحلة، ولا يقف في انتظار التاكسي إلا تحنثها، ربما لأنها وحيدة، أو لأنها من علامات الخلق» (ص ٧٨).

«نحلة على الحافة»





و هي مناسبة أخرى نعاين النخلة وهي تقوم بوظيفة إنسانية مؤثرة حينما وقف الشيخ متولي جملته مستقيماً أمام عوالم الكمبيوتر التي يحقق الطفل فتحي أسرارها أكثر منه بدرجات كبيرة:

« وقف الأستاذ متولي في المحل (الذي يبيع آلات الكمبيوتر) صامتا وهو سعيد بالكمالات هذه ليست بصناعته وهذه الأيام لم يسمت أيامه - غمرته البهشة - غرق في الصمت يتأمل حاله طوال عملية الشراء والفتح. من سرح - أي نفسه نخلة واقفة على حافة التربة نخلة مائلة - مات سماها الطويل من زمن. نخلة أسود سمفها وحرقتها الشمس. نخلة ميتة جذعها نخرته حشرات. ومن نخلة مسقطت فطرزها وبان لحافا. ومن جانب آخر كبر الولد (فتحي) في نظره عواما » (ص ١٢٧).

بالذك تصبح النخلة نبذلا عن شخصية متولي معلما يندو هو نبذلا عنها. كل منهما شبيه وتوكد وطارق للأخر. وقريبا من هذه الوظائف تلك التي تقرأها حينما يربط الراوي بين الشيخ متولي والطالبة لشاية التي كان ينظرهما تحت النخلة الميتة على حافة التربة كل صباح (ص ١٢٤).

ولا غرابة بعد كل هذا أن تكون جملة « نخلة على الحافة » عنوانا لهذا الفصل الروائي. لكن على الرغم من ذلك لم يمش الراوي أن يحفل من النخلة خضراء رئيسا مهيمنيا في كل شأيا النص معلما هيمن عنوان « النزول إلى البحر » في الرواية كلها.

في شأيا المحل التي يهاينها الشيخ متولي تتراعى ويؤكد كذلك بعض الإبداع نفسه. وأحق أن صوره متولي الإبداع ليست مجرد صورة شاعر يماثي ولكنها أيضا صورة مبرح محب أو مشروح كاتب فاشل. أو على الأصح كاتب توفيق عن الكتابة. وإذا كانت الرواية تبدأ شعرا ولتتبع بالإشارة إلى الشعر فإن شخصية متولي نفسها تبدو كأنها تستلهم ما في ذلك الشعر من دعوة إلى التشبث بالثوب حتى تكتمل بذلك سماتها التكوينية. ولقد بدأني ذلك الاستلهام كما أن كان دعوة القراء لكي ينظروا إلى متولي بوصفه « ذا بطلا » أو « بطلا سليبا » أو ما إلى ذلك من المصاات التي لا تقيده شخصية روائية مألوفة. إن متولي يعيش شخبوخته على الحافة. وتظهر الرواية كأنه الخاسر في كل عمل جليل أو تافه يبائره. يلازمه الخسار حتى استطاع أن يحقق انتصارات في معارك صغيرة (إخراج أبو طرطور مثلا من قفص الشرطة). لكن لم استطاع حقا أن يفلح في مجالات الكتابة والمرض والمثالة وإدراك متولي الغنى الإنساني. في هذا السياق المرسول الأثري الصدق الكتيب الذي كتبت به الصورة الأتية التي تكشف بدقة عالية جانباً من مضمون البودع مع الزمن: وحياتنا ساعات نهار تلحق بها ساعات ليل. مأكينة دوائر. من لا يصجل أحداث يومه. ويلتفت إلى ساعاته تلكه مأكينة الزمن المتدفقة إلى أمام. من لا يسرق لحظات

يقتله. يضع وقته. وتغفل أيامه. ولا يفرق بين بداية الأسبوع ونهايته. من لا يسرق قيمة الساعة ونصف النهار. ويميز بين شروق الشمس ومغربها. يصبح نهاره ليلا. لا ينام ولا يصحو. تغفل أيامه بلباليه. يصبح جنة هامة مهما تحرك » (ص ٥٥). في الفصل الثامن. وبعد مرور زمن طويل يعرف متولي أن المسند الذي كان سيقبله كمال كان « فتشك ». أي فاسدا « بدله المعلم عيد الجبار بمسند صوت من ديكرات الأوراء » (ص ٩٢). « ويتذكر متولي حادثة خضمه أسنمه. وكان قد تركه في حقيبته الكتب في المصهي لدة ساعصين. وسأورته شكوك بعدها. لكنه لم يفقد ثقته في المعلم. فحضر متولي المسند واختلط عليه الأمر. ابن المدارس لم يفسر بين السلاح وبين الصلابة (...). ماذا يقول ولد عمه الذي زوده بالمسند؟ عار... » (ص ٩٤).

مولى ترد في الرواية أية إشارة إلى أن متولي قد تغلغل من هذا المسند الفاسد لكننا نعرض في نهايتها على إشارات تؤكد وجود مسند آخر له صلة بحرفة الحمامة التي مارستها متولي حينما قال ذات مرة وهو محال على العائش:

« وفي داخل أبواب الحمامة مسندة الذي تحصل عليه أثناء سنوات عمله في الإصلاح الزراعي » (ص ١٢٥). ثم تذكر الإشارات إلى مسند الهنة (الصفحات ١٠٤-١١٦-١٢٥). وفي صفحة ١٢٥ بالذات ترد إشارة دالة: « تأمل أبواب الحمامة المكوية (...) وراى مسندة ولم يفحصه. تركه قائما في موضعه ولم يلمسه ».

بالذك يكون في الرواية مسندان يمكن أن نسمي أحدهما « مسند ابن العم » والثانيها « مسند الهنة ». ولكن ترد بعد ذلك إشارة أخرى فهو إيهام شديد. وربما كانت تمثل بيت القصيدة هي عميلة الإقتل الثلاثي المفاجئة. فحينما زار كمال الشيخ زيارته الأخيرة أراد متولي أن يعرف « سر ذلك الوقتية القريبة التي كانت أن تصيبه بالجنون وتحوله إلى قاتل » (ص ١٦٩). وفي مقابل ذلك قصد متولي إلى أن يقدم لمصديقه السلاح الذي كان سيقبله. به « أداة الجريمة التي قرأ في دولابه. يخرج اليوم مسند من حافته. ويقدمه لكامل مسيحة ويقول له: هذا سلاحه » (ص ١٦٩).

إن عدم شخص المسند الموجود في الدولاب يعهد الطريق لمثولي لكي يقع في الخطأ. ويظهر أن جميع من كان في بيت متولي في خاتمة الرواية كان متفهما بأن الأمر يتعلق بالمسند الفاسد. أي « مسند ابن العم ». وقبيل وقوع الجريمة أكد كمال انتصمه أن المسند الذي قصمه له متولي فاسد. لذلك ذكرت المعلقة صباح تركي في شهادتها:

« إن كمال مسيحه قال عدة مرات. وهو يضعك ويلعب بالمسند. هذا مسند صوت من الأوراء. لزوم التياتور. مسند "فتشك" يا متولي. بدله المعلم عيد الجبار. ثم انطلقت الرصاصه » (ص ١٧٥)

و حتى الشيخ متولي ذكر بصريح العبارة « هذا مسند ابن عمي » (ص ١٨٢) ومع ذلك يظهر أن الراوي قد قصد إلى القفوض والتعليم البوليسي فسادا. لذلك أنطى لغز الصالح على وكيل النهاية معلما أنطى على القارئ. لكن على الرغم من ذلك يمكن أن نستخلص من سياق الإشارات الصغيرة الاحتمالين الآتيين:

- إن الجريمة قد حدثت لأن متولي كان قد أخطأ في التمييز بين « مسند الهنة » و« مسند ابن عمه ». وهذا الاحتمال غير بعيد بدليل الاضطراب الذي وقع فيه متولي في نهاية الرواية حينما لم يعد يثق في زيفه مسند ابن العم (ص ١٨٢). كما أن إشارات الرواية تذكر أن « مسند الهنة » هو الذي كان داخل أبواب الحمامة. أي المسند الحقيقي. ومن المعلم أن المسند الذي وقعت به الجريمة كان قد استخرج من بين أبواب الحمامة ».

- إن الجريمة قد حدثت لأن المعلم عيد الجبار لم يكن استبدل المسند ربما لأسباب سياسية غامضة. أو لأنه كان يحنأ في التمسك إلى الاختيار الذي أراد الطالب متولي بقتل كمال.

ومع كلا الاحتمالين تظل النهاية البوليسية قائمة ومتوقفة. لكني أمضي بعيدا لأراه. هل كانت تلك نهاية ضرورية ومناسبة لشخصية مهيمنة بالأسئلة الوجودية الكبرى؟ هل مل في نهاية تتسمج مع التكوين الجمالي للرواية؟ اعترف بأن هذه النهاية لم تقنعني معلما لم تقنعني طاعة ماثلة جعل فيها لوجي بيرنديلو صبيها يقتل نفسه بمسند كان يلو به. إنها نهاية مسرحيته الخالدة « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » التي لم تتسمج فيها في الأخرى كتلة الأسئلة الفلسفية العميقة التي سادت في معظم المسرحية والنهاية المغتلة.

لمست أدري من أين تسرب إلي حب العبكة المتعاسكة والبذوة القصصية الواضحة المعالم. ربما تم ذلك في مدارسنا الثانوية على يد أساتذة أجلاء كان منهم أعضاء البعثة التعليمية المصرية في الستينيات. ثم ذلك قبل أن تنسرح في تجارب صنع أدب إبراهيم ومحمد حافظ وإبراهيم مبروك وإبراهيم أسلان. لكن على الرغم من ذلك يلزمني أن أكسون ديومقراطيه وأنا أقرا رواية « نخلة على الحافة » فأفكر لنفك بأن جماليات « اللاتيني » و« اللاتيف » و« الصاعدة » كانت اختراعات أسلوبية تأية من قاعات كتابها. لقد كان جميل عليه إبراهيم خربا أخيرا الأسلوب. أما أنا بوصفي قارئا فقد اكتشفت بالإعراج عن المواقف التي أفتعني في الرواية وتلك التي لم تقنعني. رتي حر في هذا الخصار معلما المؤلف حر في ضميره.

## الشيخ والتلميذ

لم يعد المثقف العربي يعاني الاضطراب الأخلاقي أمام مجتمعه بعدما تخفف من التزامه الفرامشي، وخلق رومانسية الأيدولوجيا المصلحة فقد تبرير متهاافت.

لكن أصحابه البطيء ذلك قلص من دوره، أيضاً، في مجتمعه الداخلي؛ أي الحراك الثقافي بشكل عام، وأكثر صور هذا التقلص فداحة تبنت في الانحياز إلى مبدأ "تصريح التبني"، وهو ما جعل المساحة بين جبلي الثقافة العربية الحاضرة .. رحماً بلا عناق.

والمراجعة الحافظة لنحو خمسين عاماً من الخريطة الإبداعية العربية، مثلاً، تؤثر على ما سبق بشواهد معلنة سارت باتجاهين: إما رغبة الأب بواء الابن بدفعه خارج مرجعيته الإبداعية، أو تروية الأخير على ميراث الأب والحجر عليه بالأدوات الإعلامية المعروفة .

.. ولعل تلك الحروب الجانبية كان لها دور في صياغة خاتمة بالسة لمبدعين تضرعوا لتنازع القيات اليرادية، بينما منهزم الحقيقي يتأخر روحاً من الزمن خلف شاخصة مغيرة عند طريق غير فاهين.

ولم تهتدع دوافع تزكية مبدعين " قدامى " للاحقين من تدمير ريادتهم بشهادت ميسرة تؤثر على امتداد تجربته عبر عقود من الزمن انتهت على الغلاف الأخير لكتاب ناشئ. وثمة كتاب احتفظوا بالتبشير الإبداعي، وأسرفوا في دفع الإصدارات الحديثة ببراهين نقدية محفوظة كثفت البخار على الزجاج، لتلتبس الرؤيا على المتلقي الفاضل.

لكن الذين يقع على عاتقهم الدور التوجيهي، لا التبشيري، استنكفوا عن ذلك، وأمنوا في صناعة الذات وحراستها من الصغار، " مثل الشجر سريع النمو ".

وربما كان مرد ذلك توجس الأستاذ من التلميذ؛ منذ يهود الأسخريوطي الذي أخفى المسامير تحت لسانه وهو يقبل السيد المسيح ..!

بنيامين الحناني

بعد ثلاث سنوات انتابني " إلى كوخه جحر هيكلا عظيماً ضخماً لسمة المرلين، بعد أربعة وثمانين يوماً من جوار صيد. وبعد ثلاثة أيام من رحلة صيد بدأت من اهتاب ميناء " هافانا " حتى عمق لم يصل إليه أحد من البشر.

لم يبق لي هذا النحو المختصر؛ " الشيخ " مضى إلى رحلته في شهر سبتمبر الذي هو في عرف العرب القديس الذي تكثر فيه الأسماك الكبيرة؛ تلك التي كبرت في غفلة من التيارات والخصائص المصروفة .. وفي ظلال أضربة بيضاء من وهج الشمس الذي أمانط

لنادر التيسري

دكنتها إلى البحر؛ ذلك تفسير وحيد لسبب الخطاطيف عني. وتركها كبحر إلى حد أصبحت تهدد فيه حياة سمكة القرش بل وسانتياجو نفسه وتلميذه الأصل، حسب مزاجه في الرواية الشبيهة الذي أصر على مراقبة لمعلمه رغم معارضة أبويه حتى لا يتسلل إليه نحس الشيخ صاحب المجد الغابر من البحر.

يمكن القول أنه إلى هنا انتهت علاقة الشيخ بالبحر حسب مجريات الرواية؛ فبعد أن تمكن سانتياجو من السمكة ومدتها فوق قاربه حتى فاضت عنه لضخامتها، تعقبته أسماك القرش تنهش لحم سمكة المرلين حتى جردته تماماً من عظيمها الذي ظل متماسكا على هيئة وقت لجميع بقية سمكة للشبح المختول!

في " الشيخ والبحر " ملح أرضت همتغوي التلميذ دوراً حياً، لكن الصبي الذي يعلن حماسة منذ البدء لصيد السردين، يتوقه شهر مايو الذي تكثر فيه الأسماك، ويصبح في مقدوري إنسان أن يكون صياداً .. هو من يهين الغرض الذي يراه الشيخ حيناً بعد حين. يراقبه الصبي وهو نائم، ذلك ما يخبرنا به همتغوي دون تفصيل، حالاً بالأسود والسياب .. !!

وصلفاً على المني ذاته؛

فيأثرهم من الحيادية التي أسبقها همتغوي على صبيه في روايته الأخيرة تلك التي اعتبرها النقد جزءاً من التاريخ النفسي والروحي للكتاب الذي أنهى حياته منتحراً بعد تسع سنوات من روايته هذه؛ بإطلاق النار على نفسه من بندقية صيد بماسورة مزودة .. يظل " الأستاذ " ايضاً يتحسد حماسة صهره النائم، مما يؤكد أنه ما زال حياً، معضماً بكل أسباب الحياة. ونحن يمانع جنباً إلى جنب تلميذه يتحسد بنكتة " صيد، ذات الطلقة الواحدة، والماسورة الواحدة! "

\* كاتب ومترجم أدبي

في البداية، تعاملنا الكتابة معاملة الجمهور الذي يجلس مستمعاً لحكواتي، أو خطيب - بالمعنى التقليدي للكلمة - يلقي على مسامعنا حكاياته التي تكاد لا تصدق. وهذه البداية تطرح أماناً مسألة في غاية الدقة، وهي أن بطله الرواية (حسية) التي تتسقى طوال الرواية باسم (هداية) ولا نكتشف أن اسمها الحقيقي هو (حسية) إلا في النهاية، هي التي تروي هذا الجزء من الحكاية، مستخدمة ضمير المتكلم، مشيرة إلى غيرها من الأشخاص بضمير الغائب تارة، وضمير المخاطب تارة أخرى، ولا سيما عندما يكون الأمر متعلقاً بيونس، الذي عاد من موته شيئاً يرى الآخرون، ولا يروونه.

ولزام غرابة ما تروي به الساردة، تلجأ، من حين لآخر، لتبنيه المروي لهم، كأن تقول لهم "الحكاية بدأت في وضع النهاسر، وتحت أشعة الشمس الدافئة في آخر نيسان، بداها رجل دخل حباتي في اللحظة الخطأ من تقويم الممر..." (٢) وتارة تذكرنا بما تروي به باستخدام صيغة الخطاب "أيها السادة، (٣) ويتهمها لها أن من تروي لهم الحكاية لا يصدقونها، فيهترون من مقاملتها، فتستيق ذلك قائلة لا أحد منكم يقاطعني، ولا يطلق بكلمة استعسان، أو اعتراض، أو استغراب، هذا أفضل، إنه يتيح لي المجال لأخبركم بما حدث كما حدث..." (٤) وأماناً في تصوير الحكاية المسروبة باعتبارها إحدى المعجائب

التي يتردد الفارئ، أو السامع، في قبولها، تقولها، على لسان الساردة "ربما ظن بعضكم أن ما يسمعه مجرد لغو، لكنه سيمسحه حتى النهاية، هذا يجعلني أشعر بالحماسة..." (٥) وأكر لكم أيها السادة، ليس خيالاً ما تتمعون..." (٦) وبما لذلك، فإن الفارئ، الذي يؤدي دور السامع لما يأتي عليه، ويرى له، مسجوبه هذا التحدي، فيصغي للمساردة، صملاً بالقول المأثور: شيء لا يصدق... ولكنه شائق... حسناً، فلننتظر... وإننا مستعجلي عنه الحكاية.

## في الرواية النسوية

# زجاج الوقت لهدية حسين : تسليط الضوء على العالم الداخلي للأنثى

د. إبراهيم خليل



بعض أصنامها قاب قوسين  
(٢٠٠٠) وبينت الخسان  
(٢٠٠١) وما بعد الحب (٢٠٠٣) وفي  
الطريق إليهم (٢٠٠٤) تصدّر  
للكتابة هدية حسين (من العراق)  
رواية جديدة بعنوان زجاج  
الوقت (٢٠٠٦). (١)

وهي رواية تريد أن تقول أشياء كثيرة، وأن تطرح أسئلة عدة، تتركها معلقة دون إجابات، هي الوقت الذي لا تتعدى فيه أن تكون حكاية مكثفة، قصيرة، يمكن إدراجها، في شيء من التحفظ، في باب الرواية وحيدة الحدث. هذا مع أنها جنتحت فيها إلى السرد المركب، الذي تتداخل فيه الأصوات، وتتعدد زوايا النظر، وتتنوع الأزمنة بين زمن طبيعي، وآخر عجائبي.

ذهني وساعدتني إلى حد بعيد على التصنيف.

## العتبة واليهوى

في البدء كانت مماناة (حسية) هيميل، فقدمنا شيعة، وأصبحت في ريمان الشباب، ودخل الحب عالمها، مثلما يدخل لمن طريف بيتا مسورا محاملا بالحرص، بدأت مواجهتها للآخر، هذه البداية كان موقعها الزمان من أمد بعيد، غير أن اللحظة الرامنة التي تروي لنا الساردة ما يقع فيها، ويجري، تنقسم إلى لحظتين، اولاهما آنية تتعلق بالزمن الحالي، والآخرى قديمة غائرة في تلاصف الماضي، لكن تتم استعادتها، وإحيائها، في ضمير الساردة، كأنها تقع الآن. فعندما فاجأها يونس بيهيته الزرقية، وملابسه الفريسية، وهرة الماء التي يشدها بغطاء إلى عنقه، وشرع يروي لها حكايته، متخذاً منها مضاميلاً، مروها في يده، دوره بحسن الاستماع، يفتقرس في وجهها مليا بعد التفتير الذي تركه فيها الزمن وفهه، وتلتبث نظرها بعينيه، فتأخذها الرعدة إزاء ما حدث " راح وجهه يتوجع، وشمزرت بانني أغوص في عمق مسجون..

ويشبه من التحلي تكشف دروب قديمة.. ويبيت لها رائحة زمن ممتق.. روايت نفسي أطل من مهابك خبيثي مزخرف، وانظر إلى شاب باقع يدعوني بظلمات موهلة للزور إلى الشارع.. وقلبي أن استجيب أو أرفض.. يدخل المشهد شاب آخر حاذ الماعص.. (٧) هذه البداية هي العتبة التي تقود إلى اليهوى، والشرارة الصغيرة التي تشمل الغاية الكبيرة، وعمود الثقاب الذي يضرع حريقاً في العمر لا تقوى على إطفائه خراطيم المياه، وفي هذه اللحظة تبدأ الصوادر في التداعي، يدخل الأخ (حازم) فيهاجم يونس، ويلقي به أرضاً، ويشد (حسية) إلى الحائط، ويضربها بالسوط ضرباً شديداً، التبريع، ويدفع بها إلى مستودع يلقبها فيه بين الكركيب" ملقاً عليها الباب، مضطراً تاركاً جسدها لمساحات طوال يتروى على الأجر الرطبة، وعند المماء يخرجها، ويطلب منها أن تترنن لروية العريس.. (٨)

أما يونس فإنه بعد السودة إلى منزله أنى أخاها قد وشي به إلى شيخ الضيرة، فاجتمع الرجال، وقرروا أن الأصعب الخالص عليهم بشر (٩)، ولكنهم اكتشفوا بالحكم الخفض، ففقدوا إيمانهم من البلدة وقصرهم مبكلاً من المال. أي أن الحب تحول في نظر الأغوال المعشيرة، إلى جريمة يعاقب عليها القانون والعرف، فما الذي ارتكبه يونس إذ أعجب بـ (حسية) وهي ترمي على ضفة النهر رفقة إحدى زميلاتا يلقع في غرامها من النظرة الأولى ؟ وما الذي ارتكبهته

## هدية حسن



## زجاج الوقت

الوقت

(حسية) التي لم تتجاوب مع الشاب الماشق لتمايلها بالزواج من رجل جلف لم تدم في منزله إلا وقتاً قصيراً، طلقها بعده، لتعود منهجه إلى بيت الأخ، ليواسل اضطهادها لها وتمنيده - في تلك الأثناء تتذكر (حسية) كيف كان (يونس) " رايتني أحمل جرة وأمضي إلى النهر، وعلى أحافته كان لمة شاب فاجاني وجوده.. (١٠)

ويونس هذا أجبر على مغادرة البلدة القريبة من بغداد لتتقاذله المبل، باحثاً عن مكان يلوذ به، وفضاء يأوي إليه. وإمعنا في ترسيخ الانطباع عن مهائنية الحدث تقاطع الساردة يونس مراراً رحت في رحلة ارتداد نحو الجهول. تراجمت من حيث لم أقدر.. إلى زمن ظلت لوقت طويل أعد رؤيا أحلام نيل طويل، أو أحلام يقظة أتسلى بها من ضجري.. (١١)

وبوسط عدم التصديق تظهر في أفق الحكاية شخصية أخرى هي شخصية (حذام) ابنة الشقيق الذي توفي مصاباً بالسرطان. فقد كبرت، والتحصنت بالجامعة وأصبحت في ريمان الصبا، وبدأت تجربتها بالترجم، وهنا تضمنت الكتابة، بين قوسين، حواراً يجري بين الفتاة والعمة حول شخص اسمه عدنان يكرر خيانتها لها : قلت لك إن الرجال مثل الكراويل. اسمعيني جيداً.. ما إن تتخلصني من عدنان حتى تشرمي يانك كنت تحت تأثير حلم سيئ.. وتقول لي الفتاة: قلت لك تأريها تاي عمتي لا أعرف رجلاً اسمه عدنان.. (١٢)

بهذا الخروج على نسق الحكاية تحاول الكاتبة أن تقتنص بالدليل المادي للمؤمن أن العمة (حسية) ليست في وضع عقلي طبيعي، وأن ما تروي به يمكن ألا يكون بعضه منسجماً مع بعضه الآخر، ولكن ما تنسجه من الساردة يتضمن - في الواقع الحقائق التي يكتفها بعض الفهارس الدقيقة، ففي موقع معين من خطوط الحكاية المتشابهة يتضح لنا أن (يونس) الذي تكلمه، ويروي لها، وتروي عنه بدورها، كان قد توفي، وبما أن الموتى يسودون من قبورهم هماً الذي يمنع أن يعود أخوها (حازم) من قبره - ليس الأمر بمستبعد ما دام (يونس) قد صاد من موته، وبما أن حاصلاً مشاعره، التي لا أتذكرها، بصراحة، لو عاد (حازم) لحدث أمر من اثنين، إما أن أقتله، وإما أن أنتصر.. (١٣)

## الساردة الثانية

في الفصل الثاني تحتل (حذام) مكاناً حسيبة في أداء دور الساردة، وتحول (حسية) من دور الراوي إلى دور المروي عنه، وبذلك تسو الكاتبة منحى رواية تتعدد الأصوات، وبخلاف زوايا النظرة Point

View. فكل شخصية من شخصيات الرواية أن تروي ما وقع لها وتجري من الزاوية التي تراها، وتظهر عبرها نحوه، وليس من زاوية النظر التي يطل منها الراوي المتنبس بالمؤلف. وقد يظهر بعض التكرار في المادة المروية، ولكنها على أي حال، سيضخ في نهاية الأمر، أنها متكاملة، ويقوم القارئ، وفقاً لألية التقني القائمة على التخزين والاسترجاع، باستيعاد الفضول، والزوائد، لتجلية المواقف كما ينبغي أن تكون.

وعلى ذلك تقدم لنا المؤلفة رؤية الفتاة الجامعية لما كان بين الأب والراحل والعمة التي ما تزال على قيد الحياة، ولكنها توشك أن تدخل في الأخرى. ضالاب كان فظاً، قاسماً، غليظ القلب، قد أدان اسمه الأميين، وجرمها من التلميع الجامعي، لأن الجامعة - في رأيه - تقصد الأخلاق، بما تتيمم من الاختلاط بين الشباب والنساء، ولكنها بعد الزواج، الذي انتهى إلى خلق، تمكنت من الالتحاق بإحدى الكليات، وكان لها نشاط أدبي وقصافي، ونشرت عدداً من القصص نوه إلى بعضها أحد النقاد البابلون.

وفي هذا الجزء من الاعتراف الذي تلي به (حذام) تنصرف إلى (حسية) من وجه آخر غير الوجه الذي تروى في فيه نفسها.





وتتصرف إلى (حازم) الذي رجل غير مأسوف عليه، من الزاوية التي تراه فيها المنة وليس العمة. وتتقاطع حكاية الفتاة (زكريا) التي انقشت في الصفحة وأجهر فيها بيزم - وأجبهت فيما تروح به لعمها ذات مساء، ثم انتهى بعد وقت قصير إلى التشاغل بصفتها تجارية مزعومة يبرمها مع وكالات أجنبية. ويزداد عزوفه عنها بعد أن يتم إلقاء القبض على العمة والرجل بها في السجن، حيث المذاب، والتضبيب الذي ذاقت منه أشد وأمره. وتكرار الخيانة والقصور التي يعامل بها الرجال النساء في هذا العمل يدفع بجمعية الأمطنان، إلى أي منهم، حتى النهر في العمل إنساناً مشكوك فيه، وفاسد إدراياً ومالياً، ولا علاقة له بنظافة اليد (١٤). وصاحب دكان المطارة، الذي حاول مغازاته ذات يوم، فذهبت في وجهه باكتساب البهار والثناء والكثيرة، ثم تعدد إلى مكانه منذ ذلك الحين. وفيما عدا تجربتها الأولى - مع يونس بالطبع - وعلى الرغم من أنها لم تكد تبدأ حتى انتهت، لم تخضع إلى تجربة حب، وفي اعتقادها أن الرجال يستمر عصبس الشرر تحت جلودهم، وهم لا يستطيعون أن يتخلصوا إلا قليل من الحب (١٥). وكنايتها لرواية مكبات الثلج لا تتمنى أن تكون محاولة للاقتصاص ممن أدومها، وأحقوا بها الأذى (١٦). وأسا (يونس) قلته بعد أن اختفى عاد إلى الظهور مرة أخرى "أدري من أين دخل.. ظل وفقاً لدين حراك، لا يبدو أنه انتبه لمزايا حين سألته: أين كنت؟ (١٧)

#### شخصية من ورق،

تضمتنا هدية حسين في الفصل الثالث أمام السؤال التالي: هل شخصية (يونس) هنا شخصية حقيقية، أدمية من لحم ودم، أم أنها شخصية شبيهة بظهر وتختفي. ربما كانت كذلك، شئمة إشارات متفرقة ظهرت في أمكنة متباينة من التصيغ السريدي توحى بهذا الطابع الشبهوي، ولا سيما تأكيد مراراً أنه يستطيع رؤية الناس وهم لا يستطيعون.. باستثناها هي، فهي تراه وبمسيرة القلب وليس بالبعصر الذي يعتمد على رؤية العينين. وثمة إشارات أخرى توحى لتقاربه بأن يونس ما هو إلا شخصية ورقية تم إنشاؤها في رواية مكبات الثلج ذات الغلاف الأزرق الباهت، تماماً مثلما جعلت غلاة السماء من أحد الأشخاص في روايتها مسخرة تذكيرة للموتى شخصية حقيقية تظهر وتختفي (١٨). وعلى الرغم من هذا الغموض الذي يحيط بشخصية (يونس) فقامت المساردة بإضائة

الماضي، فتحول المروي عنه إلى بكرة تدور الحوادث حول محورها وهو (يونس). بدأ من طفولته، وتطلعت الشجيد بأمه، وبالزورق - فهو مفتق - (١٩) و"مسبحه اليونس التي ظل يحتفظ بها حتى موته في هجوم مباغت وقع في كردستان (٢٠) مروراً برحلة الضنية التي وصلت به إلى استنتاجات عن الحياة والناس، وهنا تقسم الكاتبة عن طريق المساردة حسيبة بالزنج بين دور يونس الذي يروي حكايته، وبطلة الرواية التي تنقل إلينا كلامه في شيء من التصرف. بمعنى أن حسيبة تؤدي دورين متناقضين لكنهما متكاملان في نظرنا، ألا وهما دور المساردة الموضوعية، وفي الوقت نفسه دور المساردة الذاتية بصوت المؤلف. وهذا قريب من الدور الذي أسمنه نجيب محفوظ لـ"أشباح" وجدي في روايته المعروفة ميرامار. ويجب التنبية على أن هذا التقاطع أهد المؤلف من ناحيتين: الأولى، إضفاء المصقول على اللامعقول في استحضار شخصية (يونس). والثانية، توحيد النسق الفني في الحوار، فما قول على لسان (يونس)، لم ينقل إلينا بصوته وإنما بصوت (حسيبة)، وفي ساردة متفحفة تكتب قصصاً قصيرة، ولها محاولة في الرواية وهي مكبات الثلج.

وأبداه المساردة شكوكها من حين لآخر، حين يتولى (يونس)، يصفى على السرد شيئاً من التوقيف، الذي يتطلبه هذا المروي عليه، وهو القاريه "نظرت إليه وأنا أتضحى به سؤال آخر، كيف يكون هذا الرجل مستمراً في الحياة منذ بداية القرن للماضي بينما ما يزال في الأرميمات من عصره؟ وخطر لي أن أسأله عن هذه النقطة بالذات، إلا أنه لم يترك لي وقتاً. فقد واصل حكايته.. (٢١)

ويتخطى (يونس) الرجل الكهل (جابر) صاحب البيت الذي استضافه، وتزوج من ابنته حطوط، التي أعجب منها ولديه (حسين) و(داشاد) ثم توفيت في حادث

**تضمتنا هدية حسين في**  
**الفصل الثالث أمام السؤال**  
**التالي: هل شخصية**  
**(يونس) هنا شخصية**  
**حقيقية، أدمية من لحم**  
**ودم، أم أنها شخصية**  
**شبيهة بظهر وتختفي.**

غامض (٢٢). وفي الفصل الرابع لتوب الفتاة (حذام) عن العمة (حسيبة) في سرد الحوادث، وتكشف، بإشارة لا تخلو من غموض، أن ما كانت تدويه العمة، في الفصل الثالث، لا يتبدى أن يكون بعض ما كتبه في روايتها مكبات الثلج "لم يعد لدى عمتي وقت طويل للجلوس معي، كما في السابق، فقد انشغلت بروايتها.. ساعات وساعات تُلزم غرقتها مكينة على الأوراق، دون أن تحس بالوقت. (٢٣)

وهذا في اعتقادنا تصريح غير مباشر من المؤلفة على لسان الصوت الثاني في الرواية يكون ما يورى من حكاية (يونس) ما هو إلا نص ورقي كتابي. وأن شخصية يونس ذات الطابع الإشكالي يتجسد فيها الزوم بالواقع، والخيالي بالحققي، وأن إتقان التشخيص تتجاوز بها حدود المرواية: "ولأنها لم تستطع أن تترك المساردة (حذام) القول بأن صمتها ما لجأت إلى كتابة مكبات الثلج إلا لتقتص من أساها لها برصوها الأثوة والحب. ولا سيما أخاها الذي لم تستطع أن تتكلم منه في حياته فإرادات أن تقتص منه وتتأثر بعد الوفاة: "ولأنها لم تستطع أن تترك المساردة حياتها، فإنها استنار منه بعد موته، لأنها قادرة، وفي الكتابة، على إعادته للذات حتى حين فأقوم بغيره، وهو في قبره. (٢٤) وما يؤكد هذا الاستنتاج حرص المساردة على ذكر الكثير مما له علاقة بالرواية "موازي المشرق لأبي مفلح (٢٥) إربيل التي اتخذتها فضاءً لمكبات الثلج، وهي في الأصل المكان الذي وفحت فيه أكوام الحوادث التي تتألف منها حكاية (يونس).. وحطوط.. وحسين.. وغيره. (٢٦) كذلك حرص المروي عنها - هنا - على إبداء المرونة في تناول الحوادث، والأشخاص، وروايتها الكاتب كما تدرين، أو لا تدرين.. لا ينقل الواقع كما الصورة الفوتوغرافية المحبلة، لا بد من خيال، وإضافات، وربما مسالغات إذا اقتضت الضرورة. (٢٧) فهذا، وغيره من الإشارات، يوحى تماماً بأن ما يذكر عن (يونس) ما هو إلا قصص من رواية لم تتج لها الأقدار أن تتكلم، وتتني.

وللمبالاة لمة سلمان - جابر الرضا - الشاعر الذي لا يعبها شعره، ولا شخصه، وتفضاه كونه ذا ملة بأقاربه إلى الجهاد الخاص.. وتسخر منه، وتهكم، إذ تدعي أنه يمر فيها يعرف بالمرأقة الثانية. وفي كل ما ينقل بالآخرين تذكر لنا المساردة أنهم لا يعقلون شيئاً عند (حسيبة) فهم رؤوسهم فارغة.. أما أنا فهاكر بروايتي، بتخمينياتي التي تتصارع في راسي، وصلت إلى حد حسبي، وعلي أن أسلك

## السرد الوظائفى:

وتكتشف خفايا اللعبة في الفصل الثاني عندما تستكشف (حميدة) دورها في سرد الحوادث، فتبدو لنا الوظائف السردية معقدة غير مستورة، فيونس يحب هداية أو حسيبة، وهو اسمها الحقيقي، الأخ تكتشف فيونس ونظراته، هذا الاكتشاف يقود إلى وظيفة أخرى هي الانتقام، والمقاب، العقاب يتجه في مسارين، الأول هو الوشاية بيونس لعشيرته، والتهديد بقتله، مما يسفر عن طرده، والمسار الثاني تزويج (حسيبة) من الرجل الجلف الذي ملقه بها فترة وجيزة قبل أن تتجهبب منه، الجلف - هكذا يظل اسمه في الرواية - يخفي في مسرح الحوادث، وهداية أو حسيبة تصود إلى البيت، الأخ (حازم) يصاب بمرض، المرض يحتاج الشفاء منه إلى علاج كيميائى يتوقف الصنفات المشبوهة، وتعمل الحياة من جسده انشلال الخيوط من قلمة قديمة من التسبيح، البقلة تحضن ابنه الأخ (حزام) ثعبانها ولعاملها بجان الأم، تمويضا عن حرامها من هذا الإحساس، (يونس) يظهر قسما من قسره، أو يسود من مفاهيم أو خلال الرواية التي كتبتها (حسيبة) لتفحص فيها من الآخرين، المهم أن القصة داخل النص - meta-fiction - دورها في التحسين، من التكتبية إلى الحكاية، ومن الحكاية إلى الكتابة. (حزام) ترقق في حب (زكريا)، ولعملة تبارك هذا الحب، لكنها تحزنهما من الوقوع في الفخ. زكريا يقبل الفشاة، افشاة ثروي ما حدث، الحاشق (يونس) يظهر ثانية وثالثة ويواصل لعبة الاختفاء والظهور ليتواصل سبل الحكايات، راحت كفاء تداعيل خصلات شعري، أدنى وجهه من وجهي فاخطلت أنفاسنا تحارة، الالامنة... ثم تلامست شفاهنا... وكأسيل الجارف الذي كان محبوسا ووجد له ثفرة لتتفوق... أما ما حدث بعد ذلك شاعزوني، لن أبوح به... هو سبى اللذذ يكسنا... وأعيش متعة استعادة لمتاح... (٢٨)

ترى أكانت المعاصرة التي تمت بين إنسان وإنسان ما بين شعوب وإنسان؟ هي موقع من هذا الفصل، الذي هو بمنزلة البؤرة التي لتلقي فيها وتتجمع خيوط الحوادث، يتضح أن (يونس) كيان وهمي: "أوقعت في مزيد من الحيرة، وحشرني في منطقة الانقراض، عندما قال إنه يراه... أي الناس... وهم لا يرونه، عدت أسأل أحقية هو أم وهم ؟" (٢٠) وفي حوار بين (يونس) و(حسيبة) تتد علها قلعة لعان، وإذا بها لغاتيه متسائلة: "أنت أنا من أوجدك على الورق ؟" فيرد أنا الذي جئت إليك بعد رحلة عذاب دخلت

## على الرغم من هذا

## الفموض الذي يحيط

## بشخصية (يونس) قامت

## الساردة بإضاعة الماضي،

## فتحول المروي عنه إلى

## بكرة تدور الحوادث حول

## محورها وهو (يونس)،

## بدءا من طفولته، وتلحق

## الشديد بألمه، وبالمروق

بيته وكان الباب مواردا، لا أدري إن كنت دخلت من الصفحة الأولى أم لا.. ولكن الذي أعرفه هو أنك ليس لك الفضل في كتابة روياتك لولاي، أنا وحدي من تلو حول الحوادث، ولا أحد يشاركني البطولة إلا الحب" (٢١)

وقد يتساءل القارئ: ما الذي يمنع الكاتب من التصريح بحقيقة (يونس)، فتخبرنا أنه شخصية وهمية! شويع مثلا، أو أنه كائن من ورق لا غير ؟ الإجابة عن هذا التساؤل بالإشارة لما يمكن أن ينشأ عن هذا التصريح، فقد تلقت الرواية ما فيها من غموض أكسب الحوادث، وأكسب الأشخاص، شيئا غير قليل من التشويق الذي يقود اقترابه شيئا.. ويحصل مهيبة تتراكضان فوق الأسطر متلفها لمرفة ما ستنتهي إليه الوقائع المسورة من فحات الواقع الهومي والمجاثبي، فما يهمن من تفاصيل الحوادث كزواج حسن بن يونس من كزال ابنة محمود، أو أخبار دشايد وأصداره على ارتداد الذي الكردي، والتكلم بالكردية بدلا من العربية تعبيرا عن اندماجه في هذا الوسط، أو تذكر المصيبة التي أصبتها أبي، أمه قبل أن يبدأ رحلة البحث عن النفس.. واستفادها حافزا ينعط به من حين لآخر لتذكرها، وتذكر ما مضى من وقائع عملا بتقنية التخزين والاسترجاع.. أو الإشارة إلى أن قد وقع من حروب بين المركز والأطراف ممثلة بإبريل وكريسمتان التي أشهر إليها بكلمة لا تطلو من مسخرى وهي كلمة المهرقلا (الهولوكوست) أو ما كان من أمر محمود الذي أنقذه يونس رسولا منه إلى والدته ليخبره بعد العودة من بغداد أنها ضارت الحياة بعد رحيله بأقل من أشهر.. (٢٢) تلك التفاصيل جعلها، أو لنقل كلها، يخترعها خيال الكاتب، ويدخلها في تسبيح الحكاية الأصل - حكاية يونس -

الذي عاد من جوف الحوت، ليس لها من دلالة، ولا وظيفة، سوى التمهيد لقطر (يونس) مرة أخرى، فعندما زارها الزيارة الأخيرة، وتذكر أمه التي ماتت ولم يرها، وذرف بسبب ذكرها بعض الدموع التي ظلت عالققة بالأهداب، فوجبه الأثنان بهواء بارد مصحوب بأصوات متداخلة، وبمحا اختفى يونس على الفور، وبقين أن رجلا حسيبة - تذكر إلا أنها عانت للدفن وكتبت شيئا لكنها لا تعرف ما هو (٢٤)

تتقلق مهمة السرد مرة أخرى للفشاة، فالأحداث الأخيرة تقع فيما كانت توأصل عملها ممرضة موقنة في المستشفى، وهو عمل كان يضطرها للبقاء خارج المنزل لمدة أيام، تأتي بعدها زيارة المنزل لوته قصير ثم تعود إلى المستشفى.

في هذه المرحلة من الحوادث لا تكتفي الساردة بتكر ما وقع لعمتها ولويس الذي لم تره، وإنما تتذكر فيما يشبه استدعاء الماضي، ما كان بينها وبين زكريا، فزكريا على خلاف يونس، يونس أجبر على الرجل، ولم يقطع جنون الحكاية من القلب، أما زكريا فهو شبيه بالأب (حازم/ أو قادر) لا يسه إلا أن يكون رجل أعمال ناجحاً كأي، ولا فهم سوى الصفقة الربحية بعد الأخرى، ولذا يبدأ الانسحاب من جهاتها تدريجياً، معتمداً من لقائاتها بملك الحجة تارة، وثارة أخرى يداعي السفسر لإبرام صفقة تصادف عليها مع أجبي، وهذا المنولوج الذي يتقاطع مع منولوج آخر أن امتنع له المروي عليهم، في ضل سابق، يرمي إلى القول بأن الرجل الذي تحبه هو المحور الذي يدور حوله العالم، ويفقده يفقد توازنه، "الأمور ليست هكذا يا ابنتي، كانت شخصية رجل الأعمال لا تتسلك، فلا تكلمي، وإذا انتهت التجربة على نحو ماثير لشمارك عليك أن ترمي نتائجها في البحر.. وتخرجي منها بلا ندوب، عندما سترين العالم أوسع مع تفلين: (٢٥)

## بداية النهاية:

هذه الأفكار تتداهي في ذهنها قبل أن تكتمل اختفاء العالم، لقد علمت من سلمان ومن غيرهم، ملكا علمت من الصفص بالجريمة التي وقعت عند مدخل البيت، وإن الشرطة ألقت القبض عليها وأخذت للتسجول، ولكن ذلك أضاف إلى انشغالها تعاني من اضطراب عقلي، ونفسى، مما دعا إلى إرسالها للمستشفى، وحين تحاول اللقاء بها في المستشفى بطول البحث دونها فاشدة، وتحاول بطريقة غير مباشرة الاستماعة بعم سلمان - الفاسر - الذي





طلما نظم شعرا يناجي فيه (حسية فيصل) من بعيد، إلا أنه ينصحه بعدم المحاولة بعد أن تم التأكد من أنها ليست في المشفى. وعندما تزوره في المنزل تبصر في مكتبه بالصيغة - فحذرا أزرق يشبه الدفتر الذي كانت تستعمله العمه في كتابة الرواية، فيسأروها شكه في أن يكون لهم (سلمان) هذا يد في الحسية التي وقعت لها، ولصمتها، وأن الدفتر ربما كان دفتر العمه الذي يحثوي على النسخة الأولى غير الكاملة من الرواية كمكيات التلج. تجسّت - إذ - المصاحب فوق رأس الفتاة حديثة التخرج. غباب العمه، واختفاؤها تماما، خيانة زكرا، والشكوك التي تصاورها إزاء جاز الرضا (سلمان) وهوأجس الربيع التي تتناها كلما أحسّت بشبح يتحرك في الحقيقة، أو سمعت صوتا في الخارج، أو أبصرت طائرا يتقلع بحسية فوق الأشجار. وفي النهاية، وبعد التأكد من أن الدفتر الذي رآته في مكتبة المم (سلمان) ليس الرواية المشروعة، بل هو ديوان شعر ينضم قصائد غزلية نظمها في مناجاة العمه، فوجئت الساردة - في هذه الأثناء - بالعمه ملقاة على عتبة معطلة أمام البيت. هنا تتضح بطبيعة الحال بعض الفواض، والأمصار المبهمة، فقد يكون الضابط الذي قتل أمام المنزل هو (يونس) نفسه، أو أي شخص آخر تمت تصفيته، في حين أن الضباط الذين حدثنا عنه (حسية فيصل) هم الشخص الموجود في رواية مكيات التلج، وأن الجهاز الخاص اتخذ من ذلك ذريعة للتحقيق مع (حسية) وأن المحققين حاولوا أن ينزفصوا منها بعض الاعترافات والمعلومات، بالوقوة والتعذيب، حتى ألت إلى ما ألت إليه " هي عمتي، ولكن لا شيء يدل عليها... بدت أصفر جسا بسبب فقدانها الكثير من الوزن... شاحبة شعوب الموتى، عيناها غريتان، خاطبتان.. شخاها ذابلتان، بابستان، من أسنانها العلوي يبرز بروزا لافتا وقد فحيت بعض أسنانها السفلى. عظام خذنها بارزق، وشعرها محلق.. وأصابع يديها ورجلها مصرشفة.. ساقها مخترومتان بكدمات سود.. وبنيّة هنا وهناك.. روايتها جسا لتطاق، كسا أو أنها لم تفتصل منذ سنين. (٣٦)

بعد ذلك، استشارت الأطباء إن كانت ثمة طريقة، أو إمكانية للملاج، وإعادة العمه إلى ما كانت عليه، لكن كل المتصالح بايت بالإخفاق الذريع. وأخيرا توفيت العمه وانقض المزعون، أما الرواية، فإن العمه كانت في آخر لحظاتها تحاول الاقترب من النرج الذي توجد فيه، وكلما حاولت البحث في المكتب خذلتها

بها المرمشة، وأصابعها المرتجفة. لم تستعفا تلك الحوالات في استخراج الساردة، وإضافة أي كلمة، ولعل إشارة الساردة - هذا إلى عجز العمه عن مواصلة الكتابة إشارة ذات مغزى، فهي إشارة تعفينا من التساؤل عن مصير الرواية، إذ من المؤكد أنها ظلت ناقصة، لكن وفاة المؤلفة (حسية) هي الخاتمة المناسبة التي تليق برواية كهذه بدأت بالعذاب، وانتهت بالعذاب. ما سبق من ملاحظ حول المدى الصردي لفضاء هذه الرواية يطرح على الدارس تساؤلات عدة، يمكن أن نعندها فيما يأتي:

- ١- عكلاقة النص برواية الأصوات المتعددة Polyphony
- ٢- عكلاقتها برواية زوايا النظر Point of view.
- ٣- عكلاقتها بالميتافن. meta-fiction
- ٤- عكلاقتها الرواية بالبنية الدرامية dramatic novel.
- ٥- عكلاقتها الرواية بالأدب التمسوي feminism

فمن خلال التطاق المحتمل بين الدال والدلول، وفيها تبتقى، من هذه المقالة، بمحاول الإجابة عن الأسئلة المذكورة قدر المستطاع.

#### الساردة الضمنية:

تقوم هذه الرواية على نسق صردي يعتمد على الأصوات. فليدنا - أولا - صوت حسيبة، التي أسندت إليها المؤلفة هدية حسين مهة رواية الشطر الأكبر - من الحوادث، فضلا عن مجريات القصة. وهذا الصوت - بلا ريب - يقدم لنا رؤيته الذاتية لتلك المجريات ويوصيه نظره، باعتبار صلاحيته بطله الرواية، وهي التي وقع عليها اثر الاضطهاد، والقمع الذكوري، من لندن الأخ، أولا، ومن الزوج - الجلف - ثانيا، والمدير الفاسد ثالثا، والمحيط الاجتماعي، بما فيه من ظروف وأشخاص، ليس أقلم الذي صاحب الدكان، أو الشاعر الذي هو صليحة بطله وأشخاص في الجهاز الخاص، وأخيرا أجهزة القمع، والتفتيق، التي حاولت إخفاء اعتقالها لحين، ثم أطلق سراحها بعد أن أصبحت مشرور جثة هادمة لا تنقصها شيء إلا شهادة الوفاة.

هذه الصوت - بطبيعة الحال - ذو زاوية ينظر منها إلى الحوادث نظرة تختلف عن الزوايا الأخرى، التي يطل منها الآخرون على فضاء الحكاية. فهي أيضا الكاتب الضمني الذي يؤدي تويرين دور السارد، ودور الكاتب الذي يجلس إلى المكتب ويختار الشخصيات أو يستمدنها من الواقع، وينسج حولها الحوادث. فهي تعرف (يونس) وهي الوقت نفسه تفتخره، وتجنده على الورق،

ويقتل هذا الدور، الذي اضطلعت به (حسية فيصل)، تمكنت من أن تكون عضوا مشاركا في الفريق الذي يعطل الحوادث، وبشخصها على خبسية المسرح الصردي، الذي تصور فوره الحكاية. وهذا يفسر - بدوره - الهجة (المحاوية) التي طبعت بها مجريات القصة من الألف إلى الياء. والصوت الثاني هو صوت (يونس)، ولكنه لا يؤدي دوره مباشرة، إنما يترأى لنا من وراء ستارة تحركها حسيبة تارة، وتارة أخرى تحركها الرواية المشروعة التي وضعت في الدرج، وتحفظت عليها، ولم نعد نعرف مصير الدفتر الأزرق الباهت الذي يوجد يونس بين غلاله. مع ذلك اكتسب يونس صوتا خاصا من خلال الحديث الذي يفضي به إلى (حسية)، وتنقله إلها في شيء من التعريف، وهو لا يمثل كلامه على وجه الدقة، بل يمثل تمشلا غير مباشر ولا يلعب القاري هفوة في ذلك، لأن يونس - في الحقيقة - يتمتع في الوهم بالواقع، لذا يأس إن كان في حوار متداخلا بعض التداخل في صوت (حسية) وحوارها الداخلي.

والصوت الثالث هو صوت (حذام) ابنة خارج المرفق، فهي تتأوب وعمتها آداء الدور الذي أناطه الكاتبة هدية حسين بالسارد الضمني، وهي - في صولتها الداخلي - تختلف عن العمه التي تتميز بالضح، والشفافة الأدبية فيية المستوى، في حين أن (حذام) فجعة إلى حد ما وساذجة، ولكن تاملتها مع العمه، وحباها لها، لا حدود له، وهي أكثر الصغار من العمه في الأداء، فالمعمه تراوغ أحيانا، وتصدر عنها أقوال شديدة الشائض، حقاقة ماثلة كالصجر، والبيت، والثافذة. أما (حذام) فتعبد النظر فيما تترك فيه مرارا قبل أن تدع لأفكارها، وهوأجسا أن تتدقق، فتتلا دهايل السرد، وأروقة المحكي عنها، وعن العمه وعن العمه وسلمان. وألق أن الصوتين صوت العمه وصوت (حذام) متكاملان. وهذا قد يد ماخذا لدى بعض نقاد رواية وجسات النظر، في حين أن صوت يونس وصوت العمه يتكاملان في اتجاه آخر، والحلقة المشتركة بين الصوتين: (حذام) (ويونس) هو صوت العمه (حسية)، الذي يفرض طلاله على الرواية من البداية إلى السطر الأخير. الأمر الذي يعني في عرف النقد الروائي أن المؤلفة لم تقلع عن الراوي التفسيري لصالح رواية تصد الأصوات تماما بل جمعت بين نسق الراوي المُصنَّع dramatized narrator ونسق رواية تعدد الأصوات.

لعمه أصوات أخرى شملت جزيا في المدى



الأشخاص، ويطد التخييل المردي بالواقع المحسوس، جعل من التناقض في هذه الرواية، وسيلة وغاية في آن. فحداها على أنها اشاعت في الرواية اجراء عجابية وقتت فيها بين مودة الموتى من قيوهم ومودتهم من خلال الورق، ألفت أعضاء اشاعة في غابة الكاتب، والغنان، والشاعر، من الكتابة. فممارسة الكتابة ليست استهواء أو تسلياً، وإنما هي فعل اقتصادي، وسلاح يخلق النار على من يلحق الذي بصعاف القوة. فالرواية ليست حكاية تروها المرأة للطفل الجميل حتى ينام، وإنما هي مكاييد، وخلق، مادها المانة، وغايتها التفسير من الرواية، والموقف، وعندما يتوقف الكاتب من الكتابة، مثلاً حدث في حكاية (حمية)، فقد ارتباطه بالحياة، ويعد من أهل القبول، بدلا من أن يكن في عداد أهل القصور.

#### الرواية الدرامية:

وقد لا تكون هذه الرواية - زجاج الوقت نموذجاً - مثالاً لما يسمى في الرواية الدرامية (مسرواية) (٤٢) وهي لفظة منقوطة من كلمتين الأولى مسرحية، والثانية رواية، لا أن اختيار المؤلف للراوي غير الموضوعي، الراوي المفسر، أي ذلك الذي يتم تشخيصه من خلال لاسرد القصص، باعتباره راوي ومرصو عنه، مجسد بلصقه ودمه وشجعه أمام المشاهد القصص، قارب هذا العمل من الرواية ذات البنية الدرامية.

وقد لجأت المؤلفة إلى استخدام تقنية درامية جديدة تميز بها مسرح الاعمقون - مسرح الميث - الذي شاع في الأدب الغربي بعد الحرب العالمية الثانية، وهي تقنية إسقاط الحائل الرابع الذي يفصل، في المسرح التقليدي، بين الممثلين وجسمهم النظارة. فخير المثل على تلك التقنيات، وهي من خلية المسرح، رواج يتجول بين النظارة، ويخاطبهم ويوجه إليهم حديثه مباشرة.

يتجلى هذا واضحا في الفصل الأول الذي قامت به (حمية فيصل) بدو الصادرة. وهي - أي الرواية - تشوينا في الوقت نفسه بعض مظاهر المينودراما، عندما يترق الراوي، وهو هذا الممثل، في سرد متلوحيه الخاص أمام جمهوره مرتديا في الوقت نفسه - أقتعة متفردة، منها قناع (يونس)، الذي يظهر تارة وتارة أخرى، نال كلامه مباشرة في شيء غير قليل من التصرف، وتتخطى البناء الدرامي هذا إلى شيء من (الميلودراما) فالرواية تركز تركيزاً شديداً على الحوادث المثيرة للانفعالات الداعية إلى تعجير

من أشخاص. فمن تعدد زوايا النظر تمكنت المؤلفة من الإقناع بافكارها عن الآخرين، وكأنها ليست أفكارها بل هي أفكار الشخصيات بعضهم من بعض، وبذلك تكون قد أنفذت الشخصيات من التصريح، وارتقت بها من مستوى الوصف التقريبي إلى الاستبطان، والتخييل الداخلي، الذي يصل - في بعض الأحيان - إلى مستوى التخييل النفسي.

#### علاقة الرواية بالهياتي:

وأما أن يكتب المؤلف رواية عن شخص من الأشخاص يؤلف رواية، واصفاً ما يحدث من هذا المؤلف والشخصيات التي يحاول اتصافها أبطالا في عمله الكتابي، فشيء مسروق، فقد سبق إلى ذلك لويجي برانداتلي الكاتب المسرحي الإيطالي - في روايته ست شخصيات تبحث عن مؤلف، وهي الدراما العبيثة التي حكاها أو تأثر بها محمود سيف الدين الإبراني في قصته القصيرة أصابع في الطلام (٣٨) التي حولها إلى مسرحية بعنوان (الأقتعة) (٣٩) وكان أندريه جيد - Gide الكاتب الفرنسي - قد لجأ إلى هذه الطريقة في بناء روايته (مرزفون القود) The Counter Fellers وقيل (إي تسير سبول الشاعر، والكاتب الأدبي، تأثر بهذه الطريقة في روايته أنت منذ اليوم، من خلال شخصية (عربي) الذي تناقل أصداؤه أنه يكتب رواية (٤٠). وحنا مينه هو الآخر، لجأ إلى هذا في روايته "النجوم تحاكم القمر".

وقد تمكنت هدية حسين في روايتها زجاج الوقت من أداء هذه الفكرة، إلا اقتنمتا بطريقة غير مباشرة، أن يونس - الذي هو في جوف الصوت - قد خرج من بين السطور، ومن الأرواق، وتحول إلى شخصية روائية حقيقية، تظهر وتختفي، وتتكم وتتمت، وتروي، وتلاقي مصيرها الحتمي، الذي لا يختلف عن مسائر الشخصيات السردية في المادة.

وهي لا تذكر لنا ذلك بطريقة مباشرة، وإنما بأسلوب يتقدم المتوارية، في شيء من الإخفاء تارة، وفي شيء من الإظهار، والتجلي، تارة أخرى. ولا يستطيع إلا اتقاربه المثالي اكتشاف التماهي التام بين (يونس) في الحياة، و(يونس) في رواية كمسكات اللجج، وعلى ذلك يكون تكتيك القصة داخل القصة (٤١). أو المتناقص Meta-fiction وقد وظف توفيق جيداً خلفاً لحالات أخرى، فسرت عليها هذه الطريقة قسراً. فمحاورات (حمية) و(حدا) حول الرواية، وما أضفت به الأولى لثانية من فهمها للمللية الإبداعية، وعلاوة القصة بالواقع، وغاية الكاتب من تصوير

الحواري لهذه الرواية: الشيخ جابر، والعلم سلمان.. وذكرنا.. لكن أيا من هؤلاء لا يحتل الموقع الذي يحتله أي من أصعاب الأصوات المذكورة.

وتعد الأصوات في الرواية العربية ظاهرة (حداية) برزت منذ نضو أرمين هام، أو تزيه، عندما كتب غسان كنفاني روايته الأولى رجال في الشمس، وقد تضي غانم روايته المعروفة الرجل الذي فقد ظله، وتوالت بعد ذلك المحاولات، فكتب نجيب محفوظ روايته ميرامار، وكتب سليمان فياض روايته أصوات، وخيري شلبي روايته المنصورة، وكتب يوسف القعيد روايته الحرب في بر مصر، ورواياته يحدث في مصر الآن، رشاد أبو شاور كتب روايته البكاء على صدر الحبيب، وعبد جبير كتب روايته تحريك القلب، وإبراهيم عبد المجيد كتب هو الآخر روايته المسافات، وجمال الغيطاني كتب روايته الزهني بركات، وله وادي كتب رواية تستمد تعدد الأصوات بعنوان الكيف المسوي (٣٧). إلى ذلك تصاف محاولات لكل من جبرا إبراهيم جبرا، المسينة، وغالب طعمة فرسان: خمسة أصوات، وليلي الأطرش، ليلتان وظل أمراء، ورواية، مرابي، الوهم، وما هي ذي هدية حسين نخوض أولى تجاربها على هذا المسعى، وتبدأ طريقها في هذا المضمار بروايتها هذه..

#### تعدد زوايا النظر:

يتصل بهذا المجمع الحدائي ملح آخر هو تعدد زوايا النظر، فالأى هذا التفرع يميز ما في الرواية من التركيب، وهو تركيب يعطها تختلف اختلافًا شديداً عن روايات أخرى تعتمد تراكم البريات من فصل لآخر، دون أن يتخلل ذلك أي تهمير في المنظور، وإنما يهيم على البناء منظور سردي واحد من بدايته إلى منتهاه، مما يجعل الرواية تشبه طريقاً سريعاً في اتجاه واحد، وبدلاً من ذلك تتجبع هدية حسين لكل من (يونس) و(حدا) إبداعاً إلهامياً فيسأ ترويه لنا (حمية) وربما اختلفا معها في بعض الراي. ولولا ذلك لما كان بالإمكان التعرف بالأصوب غير المباشر - غير التقريبي - إلى العقالية المشائية المتصكمة في قطاع من الناس في أحياء بغداد، وما جاورها من القرى. ولولا ذلك لما تمزقت بالأسلوب الفني غير التقريبي على العلاقات التي تربط الأكراد بالبربر في كردستان العراق.. ولتماسك النقاشي بين القوميتين. ولولا ذلك لما استطعن أن ندلف إلى المسالم الداخلي (الجواني) لأشخاص مثل (يونس) و(حدا) و(سلمان) و(زكريا) والشيخ (جابر) وأم (يونس) وحتى سحبية نفسها وغيرهم





المشاعر، فالقاري لا يملك إلا الخضوع لتأثيرات المصاحفة في نهاية القصة، وهي تأثيرات تقربها من تلك الأهداف التي يهدف إليها الكاتب المبدع.

### الخطاب النسوي وافتتاح النص

وتتمثل هذه الرواية، في بعض الوجوه، الرواية النسوية، تمثيلاً دقيقاً، لا مفضلاً. إذ يستطيع القاري أن يقطع منها عشرات الفقرات التي تمثل مشاهد سردية ذات موقع جزري، تميز، تميزاً جيداً، عن موقف الأدب النسوي، ومنظوره للحياة. وهذه المقطوعات السردية - إذا ما عدا التمهيد - متناثرة في اللغة والصنيع والسجع مسحة التي تتألف منها مادة النصيح اللغوي، لكن ما يمكن وراء هذه المادة، وما هو متائر في الفجوات التي تمثل المسكوت عنه، أكثر من ذلك بكثير. وقراءة الرواية، مثلما هو معروف، لا يقرأ ما كتب فقط، ولكنه عن طريق التفكيك، والتركيب، يقوم بملء الفجوات، وإضافة التكملة، بتشهير ديديا Derrida إلى النص، مفهوماً مفصلاً لذاته، من خلال ما يقال، عما لا يقال. فإذا جمع إلى ما قيل فيها ما لم يقل، غدا الموضوع برسمه، والمبدول في ارتباطه بالذات، واستدعاء كل منها للأخر، تضاعفوا لمشاعر الأثني، وصوراً دقيقاً لتأليفها الداخلي، أو الجواني.

فمنذ أن هدمت الصوت النسائي على أداء الدور السري، والتمهيد عن المنظور الذاتي، بدلا من الموضوعي، فإن (حسية) فهدل تميش مثانة متعدة من أول النص إلى آخره، سببها التمهيد الذكري ضد الأنثوي. فمنذما علقت بسنارة الشاب يونس.. وقبل أن تعرفه، أتوجبه إلى ما طلب، وما يهمني، وقبل أن تصرف إلى غرضه، إن كان شريفاً أو غير شريف، كان الأخ - الذي يمثل الذكورة في الشرق العربي - تمثيلاً قاصداً، بالرصاد، وقد اقتضت قراره وهو الهجوم على يونس، وضربه، والوشاية به لمعشره، مطالبا بصفته الشرقي الذي تكفه له تقاليد المصور الوسطي، ولم يكتف بذلك، بل قام بعقابه الأخت (حسية) على ما لم تركب، مبهتدا عقوبته لها بنهاية السم، ثم بالاعتقال، والحبس في جيرة الجردان (الجلف) وعلى البلاط الربيع والأجر راح الجسد الأنثوي يتقوى في ألم. واليتيم اكتفى بذلك، فحقبها لتكرار التجربة قام بترتيبها من رجل منزج - الجلف - الذي لم يكد يزل منها وطره حتى قام بتعطيلها. وهي مع ذلك لا تنقذ أن هذا الرجل (الجلف) كان أكثر رجسة بها من أخيها الشفيق، فهو على الأقل - لم يحل بينها وبين التعليم الجامعي.

### تمثل هذه الرواية، من بعض

### الوجوه، الرواية النسوية،

### تمثيلاً دقيقاً، لا مفضلاً. إذ

### يستطيع القاري أن يقطع

### منها عشرات الفقرات التي

### تمثل مشاهد سردية ذات

### موقع جزري، تميز، تميزاً جيداً، عن موقف

### جيداً، عن موقف

### الأدب النسوي

وانتقالها من فضاء الخزن، المملوء بالتركيب، إلى فضاء التعلم الجامعي، جعل الكيان المهموم، المثلل بالذباب، يفتق من موابه، في إشارة من المؤلفة إلى الفقرات المهدورة لدى المرأة، فمنذما يحتاج لتلك الفقرات أن تجد طريقها إلى الحياة خارج حدود الكبت، والقهر، والمقع، فواتح لها أن تمر عن ذاتها في أجواء لا تطلو من الحرية الفردية، حتى وإن كانت هذه الحرية محدودة، فإنها تملئ، وتطعم. في وقت قصير، فياسي، لقد كتبت الكثير، ونشرت بعض القصص التي أتت إلى بعضها ناقد بارز. وعلى هذا يتضح أن الكتابة - في توجهها السري هذا - صلت الضوء على عالم المرأة، تلك المرأة التي لجأت، في نهاية الأمر، إلى الكتابة - مرة أخرى - متخذة منها سلاحاً يمينها على تسجيل موقفها من الأشياء والناس، وتمهيداً عن رؤيتها في الآخرين، لا عن رؤية الآخرين لها. وفي هذا السياق يمكن فهم الحكاية الثانية التي توازي ما سبق، أعني حكاية (حدام) و(زكريا). فقد أومر زكريا الفتاة أن يعيها حباً شديداً. وأسلمت الفتاة قبيلها له، وعندما باحت لمعتها بما كان منه ياركت لها هذا الحب، فهو التجربة الأولى، ولأنها لا تريد لها أن تعاني ما عانته هي، فقد راحت تصيح لها، وتكرر أن عليها التأكد من صحة مشاعرها، وصحتها نحوه، ولكن الحب يهترب كلما حاولت أن تذكر له حدام فكرة الزواج. وبعد التخرج، من الجامعة، أخذ يتراجع تدريجياً عن مواعيد، ولقائاته، متذبذباً بالعمل ثاراً، وبالسفر تارة أخرى، وبدأت تفقد لفتها به على نحو أو آخر. وعندما وقع لمعتها ما وقع، وألقي عليها القبض في قضية لا يد لها فيها، اتخذ من

ذلك ذريعة للانتساب من حياتها بصفة نهائية، وهكذا ثبت أن الرجال - مثلما قالت لها حسمية ذات يوم - يمكن الشر تحت جلودهم، وأن الخيانة طبع من طبيعهم، ولكن عليها ألا تكون فريسة للناس، وتجنّب - مثلها معهم مرة أخرى. وهكذا غدت (حدام) تشكّك فيمن تصطفيه من الناس، ويأت الرجل - ليجرد كونه رجلاً - عرضة للارتياح، فالعمر سلمان - وهو رجل في عمر جمها لو كان حياً - ترتاب فيه، وتقلقه من العسس الليالي، حيناً، وحيناً آخر تظنه من أصعاب السوايق.

ويصيب هذه التجارب - وهي تجارب مريرة بالمضى الخاص، والمطلق - نشأ لدى المرأة في هذه الرواية إحساس، أو شعور غير ودي تجاه الرجل، من حيث هو إنسان ذكوري لا غير. فالزوج الذي زوجت به (حسمية) جلف لا غير، والأخ (هادر) الذي هو أب أيضاً، ليس جلفاً حسب بل ليس في قلبه موضع لرحمة، أو لطف، أو حنان، فكانت قد من صخر، لا يترك إلا ليصفقائه المبهومة، وبما يعقده من ربح أو خسارة. وعندما غضب غضبه المضربة من يونس، باع مشاعره لقاء غرامة مالية يتلقاها من عميرة يونس لا تزيد على ثلاثين ديناراً، فيها له من نصيب 1 و(زكريا) - على الرغم من أنه خريج جامعي يفترض أن يكون على جانب من الثقافة يملك أدباء دور أكثر لطفاً، تميّحه عن ذلك أحلامه وأحلام أبيه بأن يكون رجل أعمال ذا ثروة، والمعم سلمان - الذي ينظم شعراً بأثر المواقف - إنساناً شامخاً ربما كانت له يد في جل ما حدث لحسمية ويونس، وصاحب الدكان.. وهذه النظرة غير الودودة تجاه الجنس الآخر لم يسلم منها إمام المسجد الذي منع حديث لحسمية ويونس، وصاحب الدكان.. على وجهه. أما الشيخ جابر، والد حطوط، فمع أنه يبدو أقل شراسة تجاه النساء، إلا أنه زوج بانه الثلاث بطريقة لا تحفل لهن إنسانيتهن. حتى العانس التي ذكرت في الرواية، وقيل إنها انتحرت (13) يصرى انتحارها المناوي إلى عروق الرجال منها لا تطعمها الخيال، فالرواية - إذاً - من هذا المنظور وسواء لا يمكن أن تطلو من البعد النسوي، فكان الكتابة تبتني، من مواءمة الدفاع عن حق الأنثى في أن تكون من، هي، روحاً وجسداً، والمأسي التي أحاطت بكل من (حسمية) و(حدام) في الرواية تسوّ ذلك. وعلى الرغم من أن هذا النمط في مسا يسوغه في الرواية، إلا أنه ليس الاحتمال الوحيد الذي تتفق منه حلالة الدلالة بالخطاب.

ولا يفوتنا أن نذكر بأن العمل الأدبي، شعراً أو نثراً، ذو بنية مجازية، فهو يضع



ولذا جاءت الخيارات المطروحة أمام القارئ لتأويله، وتفسيره، متعددة، غير مقصورة على مدلول واحد، وإفترت من البناء الدرامي، مستخدمة لغة قليلة التنوع لكون الأشخاص متداخلين في إطار الرواية الموسومة بالفنونا مكيمات اللجج.

وقد أشرنا إلى هذه الملاحظات بأنها ملاحظات غير ختامية لقناعنا بأن ثمة ما يمكن قوله عن هذه الرواية في مجال الحديث عن الأشخاص، والحديث عن المكان، والحديث عن اللغة، وما فيها من تجانس يتنافى مع رواية تمدد الأصوات، وذلك يصر في رأينا لتضمين المؤلفة شخصية الماردة التي تتجلى في (حسية) تضمينها جعلها تفتي على الأصوات الأخرى، على نحو ما فعل نجيب محفوظ في روايته ميرامار عندما أتاح لصوت عامر وحسي أن يفرش ظلاله على الأصوات الأخرى، فإدى بذلك إلى شعور تجانس لرواي كان ينبغي أن يتجنبه مادام يكتب رواية تقوم على تمدد الأصوات.

تجددت الجبرية، وتجدد العنف، وتجددت الفوضى، وانتهى كل شيء. وهذا هو أحد الخيارات الهامشية التي تتراعى للقارئ على حافة الموضوع السابق، الذي هو الموضوع التمسوي. فدلالات هذه الرواية، لكونها كتبت بطريقة لا تخلو من التركيب قد تتعدد، وتتفرع، ويبقى على قارئ هذه الرواية أن يقرر في أجولها معلقا تاركا لخياله وحده أن يستخلص منها ما يمتثلصانه من معانٍ، وأفاق.

#### ملاحظات غير ختامية:

بقي أن نقول: إن هذه الرواية تمثل نموذجا جيدا لرواية ما بعد الحداثة، ففيها لكونها الكاتبة إلى التركيب عوضا عن السرد التقليدي، الذي يعتمد التمسيل الملبهي Chronology وإلى المارد الذاتي، المُفسر، عوضا عن المارد كلي العلم omniscient narrator وإلى السرد المتشظي fragmentary بدلا من السرد المتسلسل، وإلى تعدد زوايا النظر، بدلا من وحدة النظور، وإلى التباس التوهم بالواقع من خلال اللجوء إلى تقنية الرواية داخل الرواية meta-fiction وإلى النسخ المفتوح open text بدلا من النسخ المغلق.

مكتبة أمام سلسلة من الخيارات، لقد عبرت في إحق الرواية إشارات كثيرة، كانت دلالاتها تتوارد فيما يمكن أن نسميه انتقاد الوضع السياسي الذي كان قائما في العراق قبل غزوه، سواء عبر الإنكار الصريح لأي علاقة للتنام السياسي بما يسمى ديكتاتورية هذا أو هناك.. أو من خلال الإشارة إلى الجهاز الخاص، أو من خلال الإشارة الرامزة إلى ثورة (المجانين) في المستشفى، أو لأحداث الشغب التي تم القضاء عليها بيد من حديد.. أو من خلال الإشارة إلى الصراع الدموي في أربيل وكردستان العراق (الهولوكست) أو الإيماءات للمخاطوف التي تصاور الأشخاص وتطبع حياتهم بالخوف، واتتماد الأطمئنان.

ومن الاحتمالات التي يمكن أن يتمخض عنها الفضاء الدلالي لهذه الرواية، أن تكون صودة (يونس) من منشاء القسري، أو من قهره لا فرق - تشبه عودة المهجرين العراقيين من مناهم إلى بغداد التي تلقوا بها، وأحيوها، تعلق (يونس) بحسية، ووجه لها، ولعل ما لاح في أعينهم من آمال عراض بمودة هذا الحب إلى سابق عهده لم يكن سوى سراب، فعلى مقربة من الصالة التي شهدت عودة هذا الحب، كافي ما يكون،

#### الهوامش:

- هدية حسين: زجاج الوقت، نارة للنشر، عمان، ط١، ٢٠٠٦.
- المصدر السابق ص ٨
- السابق ص ١١
- السابق ص ١٤
- السابق ص ١٧
- السابق ص ١٨
- السابق ص ١٣
- السابق ص ١٣
- السابق ص ١٥
- السابق ص ١٧
- السابق ص ٢١
- السابق ص ٢٣
- السابق ص ٢٧
- السابق ص ٤٧
- السابق ص ٤٦
- السابق ص ٥١
- السابق ص ٥٩
- الإشارة هنا إلى شخصية منير، وهو أحد الشخصيات في روايتها الأولى

- بيروت، ١٩٧٥ أنظر ما كتبناه عن الرواية في مجلة عمان، ع ١٠١، تشرين الثاني، ٢٠٠٣، ص ٢٢ - ٢٤.
- هدية حسين: السابق ص ٦٢
  - السابق ص ٦٤
  - السابق ص ٧٢
  - السابق ص ٧٩ - ٨٤.
  - السابق ص ٨٩
  - السابق ص ٩١
  - السابق ص ٩١
  - السابق ص ٩٢
  - السابق ص ٩٣
  - السابق ص ٩٣
  - السابق ص ٩٨
  - السابق ص ٩٨
  - السابق ص ١٠٧
  - السابق نفسه.
  - السابق ص ١١١
  - السابق ص ١١٢
  - السابق ص ١١٤
  - السابق ص ١٢٧
  - السابق ص ١٦٧
  - أنظر: محمد نجيب التلاوي، وجهات

- النظر في رواية تعدد الأصوات العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠٠، ص ٧٤.
- مصمود سيف الدين الإيراني، الأعمال الكاملة، مؤسسة شومان، ط١، ١٩٩٨، ص ٥٤١.
  - مصمود سيف الدين الإيراني، شباه واقعة، تحقيق إبراهيم خليل، الأمالة الصالة لاتحاد الكتاب والأدباء العرب، عمان، ط١، ١٩٩٢، ص ١٠٧ - ١٢٧.
  - أنظر ما كتبناه حول هذا في: هيسور سبول من الشعر إلى الرواية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٥، ص ٩١.
  - أنظر: أحمد خريس، الموائم المتناقضية في الرواية العربية، أزمنة للنشر، عمان، ط١، ٢٠٠١.
  - أنظر: وليد الخضا، عندما تلجأ الرواية للسرور، مجلة فصل، القاهرة، مع ١٢، ع ١، ربيع ١٩٩٢.
  - هدية حسين، السابق ص ١٧.



## المجلة الثقافية العربية : الواقع والظهور مجلة «عمّان» الأردنية نموذجاً

د. عبد الله الشهبون

سهاديات

**تاريخياً** اضطلعت المجالات الثقافية في العالم العربي بدور ريادي في جميع مناحي الحياة الفكرية والأدبية والسياسية. وقد ولدت المجلة الأدبية الأولى عام ١٨٧٠ على يد بطرس البستاني وولديه سليم ولجيب وحملت اسم «الجنان» وقد كانت رائدة في مضامينها وترتيب محتوياتها حتى اقتتد بها «المقتطف» و«الهلال» و«الضياء».

في مطلع الخمسينيات ظهرت مجلة «آداب» التي أسسها سهيل إدريس بعد هودته من باريس. وقد كان غطها التحريري يتجه نحو مناصرة القضايا القومية والوطنية والتحرر العربي، بحيث استقطبت المجلة، زمنئذ، مجموعة من الأعلام الثقافية التي كان لها توجهها اليساري المتراوح ما بين الواقعية والاستراكية والوجودية.. في المقابل كانت هناك مجلة «شعر» التي أصدرها يوسف الخال بمعية الشاعر المرموق أدونيس سنة ١٩٧٥. واتخذت هذه المجلة على عاتقها توجيه النقد اللاذع لكل ما هو تقليدي في ثقافتنا العربية، مركزة اهتمامها بشكل أساس على مجال الشعر. إلا أن نفس استمرارية هذه المجلة لم يدم طويلاً؛ فسرعان ما وقع الطلاق الثقافي ما بين القاصرين، لإريس يوسف الخال مجلة «آداب» وأوائل الستينيات، فيما أصدر أدونيس مجلته الجديدة الموسومة بعنوان «مواقف» بعد توقف «شعر».

كما صدرت في لبنان كذلك مجلة «المطرق» التي عرفت فيما بعد بتوجهها الماركسي، والتي اعتبرت لسان حال كل الماركسيين بمختلف تلاوينهم، بحيث فسحت المجال للرحب للعديد من وجهات النظر بين مثقفين ماركسيين لتطرح وجهات نظرم بخصوص قضية تبني الماركسية في الفكر العربي، ومدى تناسبها وتلاؤمها مع معطيات الواقع العربي الإسلامي المقد والمتشابك.

وخلال كل هذا التاريخ كانت بيروت في خمسينيات وستينيات القرن الماضي بمثابة الردة الأساس التي يتفنن بها المثقف العربي، في التعبير عن آرائه وتصورات وفلسفته.

أما في مصر فإن من بين أهم المجالات والنصص الرائدة تشكل على سبيل المثال لا الحصر: «العروة الوثقى» للأفغاني ومحمد عبده، ويعد صدور «العروة الوثقى» وتوقفها بأربعة عشر عاماً أصدر الشيخ رشيد رضا مجلة «المنار» عام (١٨٩٨)، وكانت تمثل الاستمرار الأقرب إلى روح «العروة الوثقى» ومعتقداتها من واقع الصلافة والفكرية الحميمية، التي نشأت بين الشيخ محمد عبده ورشيد رضا الذي كانت له صلة مبكرة بالأفغاني أيضاً وتطلعاته السياسية، والمقتطف، (١٨٧٦) ليمقوب صروف، و«الهلال»، (١٨٩٢) لجرجي زيدان، والجامعة (١٨٩٩) لفرح أنطون، وجريدة «الأهرام» التي تأسست عام (١٨٧٥) وفيما بعد ظهرت «المصور» وأخر ساعة، والطلعة، و«فصول»، وشعر، إلى غير ذلك.

كما برزت في مشهدنا الثقافي العربي التماعات مجالات معروفة طبعت الساحة الثقافية العربية، ونذكر من بينها مجلة: «العربي» في الكويت، ومجلة «الوحدة» المأسوف على غيابها في قطر، وفي ليبيا مجلة «الثقافة». أما في الغرب فقد ظهرت مجلات رائدة واخفت في نهاية القرن الماضي لأسباب سياسية ومالية، ومثال ذلك: «الثقافة الجديدة» التي كان يصدرها الشاعر المغربي محمد بنيس منذ السبعينيات من القرن الماضي.

لكن التاريخ العريق لبعض هذه المجالات لم يسعها في الاستمرارية حتى يومنا هذا، وقد تعددت أسباب توقف هذه المطبوعات من الصدور بانتظام سواء أكانت رسمية أم غير رسمية، أما أهم هذه الأسباب التي تخيم بظلالها على المشهد الثقافي العربي، والتي تحول عادة دون هذا الانتظام في الصدور نذكر:

- طغيان وسائل الإعلام المرئية والمسموعة من فضائيات وانترنت وفيديو.
- انحسار الدور الثقافي لهذه المجالات في ظل السماع دائرة الأمية في وطننا العربي، حيث يقتني أصحابها ببيع بضعة آلاف من النسخ في محيط بشري يتجاوز عدد سكانه ٢٠٠ مليون.
- الخناغ غير الديمقراطي الذي يجعل من الحكومات العربية تشدد الرقابة على هذه المطبوعات.
- الأزمات المالية الناتجة عن ضمور رواج هذه المجالات والتي حتى وإن كانت أفكارها طموحة فإن هذا الجانب يظل من العوامل الأساسية في ضمان استمرارية نظير هذه المطبوعات، وليس محمداً قاطعاً في كل تجربة

نشرت هذه  
الدراسة في  
الملحق الثقافي  
لجريدة  
المصطف  
الثقافية  
اليومية، وهو  
من بين الملاحق  
الثقافية المهمة  
في المغرب

إسلامية، لأن السؤال يظل مطروحا في الكثير من أقطارنا العربية، لما تصدر فلسطين المحتلة أهم الجلات الثقافية بالعالم العربي، الكرمل، الشعراء، مشارف، بينما يجز غيرها من البلدان العربية إلى حد ما عن إصدار مجلة واحدة تنزل للسوق بشكل منظم؟ وليس موضوعنا في هذه الحلة التفصيل في الدور التنويري والنضالي للمجلات والجرائد الثقافية في الوطن العربي - أو على الأقل دور بعضها - وذلك لأسباب موضوعية، بحث، لأنها كثيرة ومتنوعة، ولكن ما يهمنا في هذا المقام إثارة الانتباه إلى مبادرة أمانة عمان الكبرى (الأردن) بإصدار مجلة موسومة بعنوان «عمان» الثقافية التي شرعت لإمادة المذكورة بإصدارها منذ ١٩٩٢، وبموازاة مع ذلك عملت أمانة نفسها على إصدار مجلة للأطفال في مجلة «براعم»، ومجلة أخرى خاصة بالكتابة النسائية في مجلة «نايك»، التي يترأس تحريرها الكاتبة والقاصة بسمة السور. مما يعطي الانطباع على أن أمانة عمان الكبرى، مدركة للدور الكبير الذي تلعبه تلك المطبوعات في حياة كل من الطفل والمرأة أو المثقف في كل الوطن العربي.

هكذا غدت مجلة «عمان»، ومع إشراقه كل عدد، من المطبوعات التي ينتظرها بشوق كل من طالعها أو داوم الكتابة فيها، ولا تزال متألفة إلى يومنا هذا من خلال طبيعة المواد الأدبية والفكرية والفلسفية والفنية التي حرصت المجلة على استحضارها في كل عدد من أعدادها. ويرأس تحرير المجلة الكاتب والأديب عبد الله حمدان الذي دأب على إدارة هذه المجلة بكثير من المرونة، مع الحفاظ على نفس الاختلاف المثر، وتشجيع المبادرات في طرح مواضيع الكتابة، والابتعاد عن البعد الشوقي، وهذا ما حمى المجلة من التوقع على الذات، والالتكافؤ على ما هو محلي ووطني لتغدو مع مر الزمن مجلة للمثقفين العرب قاطبة، ويؤكد عبد الله حمدان ذلك التوجه شخصياً عندما يقول: «نحن نؤكد أن مهمة هذا المنبر الثقافي الأردني - والتي تنصهر اهتمامنا الرئيسي - هي تشييد جسر التلاقي والحوار بين مثقفي وطننا العربي الكبير، بعد أن تضاءلت جسر الوحدة والتضامن، على الأصعدة السياسية والاجتماعية أيضاً. كما يعترف في السياق ذاته قائلاً: «واسترف أن طموحنا بتحقيق حقيقة هذا الهدف النبيل كان أقل من توقعاتنا وإدنى مما تحقق - وأصبح حقيقة ملموسة انت ألقها صامراً خفية، (من الملتاحية كتاب «عمان» المجلد الأول).

ومؤخرًا فقط، تفاجئنا المجلة بصفحة «عمان» ذاتها كذلك بإصدارها كتاب «عمان» من مجلدين ضخمين من القطع الكبير، يشتمل المجلد الأول منهما، الذي يقع في (٣٨٤ صفحة)، على الثنين وثلاثين حواراً ثقافياً في الرواية والنقد والقصة والفكر والفلسفة. ويضم المجلد الثاني الذي يقع في (٣٣٨ صفحة) أربعة وثلاثين حواراً ثقافياً في الشعر والفن التشكيلي والمسرح.

وهذه الحوارات سبق لمجموعة من كتاب مجلة «عمان» أن أجروها مع عدد من المبدعين والمفكرين والفلاسفة والباحثين والنقاد العرب من المحيط إلى الخليج، من بينهم عدد منهم من كتاب المجلة ذاتها أو من غيرهم، وذلك منذ العدد الأول من عمر صدور المجلة.

وتعتبر هذه التجربة مشروهاً ثقافياً طموحاً من بين مشاريع أخرى تنوي مجلة «عمان» إصدارها، بهدف تغطية المشهد الثقافي العربي على كافة الأصعدة من نصوص إبداعية، تتناول القضايا الثقافية المعاصرة، ودراسات معمقة لتعيد من الإصدارات الثقافية البارزة محلياً وعربياً وإصلياً، كما ورد في الكلمة التقديمية لرئيس تحرير المجلة عبد الله حمدان الثقافية الثاني.

وللإحاط بصدد طبيعة هذه الحوارات المنشورة، أن المرأة العربية الكاتبة تحضر عبر أصوات نسائية فقط هي الروائية والأعلامية ليلى الأطرش، والروائية داليا غويست، والروائية سميرة خريس، والقاصة سميرة أبو بكر، والقاصة فوزية العلي، والشاعرة ثريا ملحم، والفضائنة التشكيلية تمام الأحول شموط، والشاعرة والفضائنة التشكيلية والروائية ميسون صقر القاسم، من قبل صديقاتي ومضيفة، محمد عز الدين التازي، أحمد بورفون، حاتم الصكر، سعيد قطيحين، حسن المودن، محمود طرشونة، عبد العزيز المقالح، محمد علي شمس الدين، قاسم حداد، سمير القاسم، منود عدوان، عبد الوهاب البياتي، المتوكل طه، سليمان العيسى، علي جعفر الملاق، مريد البرغواني، أحمد بخيت، شوقي عبد الأمير وعبد الكريم برهيد.

وأريد في هذا الصدد أن أهد على أننا لنفقد كثيراً لتظير هذه المجلات في وطننا العربي بالمقاييس أيها: مجلة عربية لكل الأدباء العرب لا مجلة شوقية ضيقة الأفق، مجلة غير ذائقة بلسان هذا النظام أو ذلك من خلال طبيعة المواد المنشورة والتي لا نجد فيها المثقف مادهاً لهذا الصنف السياسي أو ذلك.

وما دفعني لكتابة هذه الورقة، كذلك هو هذا التراجع الموهل في دعم المطبوعات من طرف جهات رسمية (مجلس بلدي، مجلس جهة، مؤسسات حكومية أخرى لها أكثر من علاقة بالجانب الثقافي والتربوي). إلا أن الصورة ليست قاتمة بالكامل، فقد نجد بعض النول العربية التي تصدر عنها قرارات تقتضي بتعمول أو دعم بعض المجلات الثقافية في ظل هذا الوضع القاتم الذي تعيشه تلك المطبوعات والتي يهددها بالانقراض لا محالة أن تم تتضافر جهود الجميع من أجل ذلك.

وهذا ما نجده لدى أمانة عمان الكبرى بالأردن، بحيث غدت مؤسسة حكومية لها أهداف استراتيجية بعيدة المدى، كالتوعية والتثقيف والنو والاعصاف التنويري، مما مكها من عدم التوقع في تصريف الأمور الإدارية الحضة، الأمر الذي للمس على أكثر من صعيد في بلدياتنا ومجالسنا الجهوية في المغرب وفيرده. وهكذا غدت تلك المؤسسات الإدارية، مع الوقت، ذات وقائع وثقافة وتبعية متحصنة، بحيث شاب من اهتماماتها، في زحمة العمل الإداري الصرف، الجانب الثقافي الذي ظل نقطة مؤجلة إلى أجل غير مسمى. من هنا بدا لي أن تجربة أمانة عمان، تستحق كل تنويه بإصدارها الكين على استحضار البعد التنويري في استراتيجية عملها، وذلك من خلال إصدارها لمجلتي «براعم» و«نايك» عامة و«عمان» الثقافية على وجه الخصوص.

فهنيئاً للقائمين على إصدار مجلة «عمان» التي استطاعت أن توسع الرقعة التي تحركها بين مثقفي الوطن العربي من المحيط إلى الخليج، في زمن عربي يهدد اكتساح مجلات ومطبوعات في الإزاء والطبخ وعالم المرأة والجنس، وطموحنا أن تحتو مؤسساتنا العربية حكومية أو غير حكومية (مجالس بلدية، مجالس الجهات...) حنو أمانة عمان الكبرى في أهمية استحضار البعد الثقافي في مخططاتها، وفي ذلك تتجاضس محققون.

أكثر متبانية ومعانٍ مُرجّاة ودوالٍ حائرة،  
وميلولات مسرحان ما تنقلب إلى دوالٍ لا  
تكف عن التوالد.

وقال دريدا: إن كوني أكتب، يعني أنني  
أنتج علامات تؤمّن، بدورها، نوّما من  
الأكلة الإنتاجية التي لا يمنحها غيابي، من  
حيث المبدأ، عن أداء وظيفتها بأن تمنح  
نفسها للقراءة وإعادة الكتابة على السواء.  
إن الكتابة لكي تكون كتابيّة، لا بد أن تستمر  
في أن: تُسَلَّ وأن تكون مقروءة حتى لو  
كان ما تُسمّيه مؤلّف الكتابة غالبا.

ويقول الكاتب أندرياس هوكسمانك: إن  
وضعي لظاهرة شفهيّة بالكتابة، لا يوجد  
هذا الوصف إلا في الكتابة. وباختراع اللغة  
المكتوبة والتجريد والنفي والعالم المنطقي،  
فقدنا "أحادية" الحضارة الشفهية من أجل  
"الثانية" الوصفية. علينا اختراع مفهوم  
الخلود للخلاص من الانقسام المقيّد إلى  
قسمين في عمليات تفكيرنا "العلمي".  
وقال: (واللغة المكتوبة في الأساس لغة  
ذاتية. وهي تقتصر في مركزها الحيوي  
لواقع الخارجي على حاسة البصر الذاتية.  
ولا يمكن لأحد أن يقدّ حسّات أو فضائل  
اللغة المكتوبة في أشكائها من الأدب إلى  
الرياضيات، ولكنها أيضا تمزج الناس بوضع  
نفسها بينهم. وإننا نطع لنما لمجزة  
الرقمية (الديجيتي).

لا سيما وأن الكتابة تفرض على اللغة  
خطيةً ونّما وجوداً فيزيقياً في المكان.  
وهي خصائص لا يملكها الحديث  
(الشفوي). بل إن العلامات السمعية -  
الزمانية - تميل إلى أن تكون رمزيّة  
الخصائص - بلغة بيرس - بينما تميل  
العلامات البصريّة - المكانية، إلى أن تكون  
إيقونيّة الخصائص. ومن ثم ستكون كانتا  
العلامتين، ضمن الكتابة، ذاتيتي الحضور  
وقادرتين على الدلالة.

وحسب دريدا: إن طابع الكتابة يؤلّد  
هجوّة بين النص وأي معنى موحد. فإذا لم  
يكن النص ومعه نفس الشيء، لا يمكن أن  
يكون النص أي معنى نهائي وأخير. والواقع  
أن الكتابة من طبيعتها، بل من طبيعة اللغة،  
ألا تظل محصورة في بعض الثبوتات المعنوية  
الخصوصية - يقول دريدا. أيضا عن الكتابة  
كما كانت تتصورها المجتمعات الشرقية، إن  
ألفاظها وعروضها ومسلّماتها ليست ألفاظا  
الرواية القوية الشفهية المهمة وشروطها  
ومسلّماتها. بل هي ألفاظ الكتابة نفسها  
وشروطها ومسلّماتها. إنها تقوم بعملية  
التواصل ليس بوصفها بديلا عن الصوت،  
أي شفويا، وإنما بصريا وقرائيا والطريقة

## فخ الكتابة والكتابة البيضاء

طاراد الكبيسي

ينظر جاك دريدا إلى التمازج بين الحديث (الشفاهي) والكتابة، فيرى  
أن الحديث أكثر أهمية من الكتابة. حيث يوضّح (الحديث) هي  
النظريات اللغوية في موقع الشكل الأول أو الرئيس للغة. أما الكتابة فما  
هي إلا نسخة عن الحديث. ذاك أن الحديث مرتبط بالوجود. فحتى  
تكون هناك لغة متحدث بها لا بد أن يكون هناك شخص يتحدث. وهذا  
يعني أن فكرة الكينونة أو الوجود، مركزيّة في جميع أنظمة الفلسفة بدءاً  
من أفلاطون إلى ديكارت. إن الوجود جزء من تمازج ثنائي: الوجود /  
العدم. وفيه يفضّل الوجود على العدم. ويرتبط الحديث (الشفاهي)  
بالوجود. والاثان، الحديث والوجود مفضلان على الكتابة والعدم

واستراتيجيات اللغة. حسب هذه الأنظمة  
الخاصة التي تتحكّم في المعاني والملاقات  
بين اللولولات. وقال: لكن صالنا اليومي  
يظهر لنا بأنه مكتوب بوزايبك لنسوي،  
كحائط مغطى بنقوش جدارية، مليئة  
بنقوش متركية، طرس ذي مهرق حُرّ عليه  
وجب عدة مرّات).  
ويضم رولان بارت الكتابة بوصفها  
تتمسكاً لكل صوت أصلي. أو كل نقطة  
أصل، وحررها من علاقتها بالقارئ. ويرى  
فيها المكان الحاسد، المركب، السالب،  
الفضاء الذي تضيق فيه الهوية المُستقطبة  
للقارئ. أو الهوية المتخيلة للكاتب. الكتابيّة  
هي الفضاء الذي لا يتردّد فيه معنى  
لاهوتي واحد. يبدو كأنه رسالة للمؤلف،  
بل الفضاء المتعدد الأبعاد الذي تمتزج فيه

وعن الفرق بين التواصل اللفظي  
(الشفاهي) والتواصل الكتابي يقول كمال  
بكداش: بالرغم من أن التمييزين يستعملان  
نظاماً مرجعياً واحداً للغة، إلا أن الفرق  
بينهما بوصفهما شكلين للغة واحدة، يكمن  
في طبيعة القنوات المُستخدمة. ففي الألفية  
المستخدمة خلال التعبير الشفهي وجهاً  
لوجه وتشمل التواحي اللفظية والصوتية  
المواظقة والحركة الإيمائية. أما التعبير  
الكتابي فينحصر في قناة واحدة هي القناة  
اللفظية أو اللغوية.

ويضيف إيثانو كالفينو: (إذا تضعضنا  
بذقة التمازج الشديد بين المكتوب  
واللا مكتوب فسنذكر تماماً ماهية العالم  
المكتوب. ولا يمكننا أن ننسى بأنه عالم  
مصنوع من كلمات، مُستخدمة تقنيات



جسك فخرية



صلاح فضل



رولان بسانت

## الكتابة والكتابة الخفية



والربيع الذي شعر به آدم لم يكن إلا بسبب القلق لأن آدم لم يفهم ما تم لفظه من كلمات وهذا هو غموض القلق بعينه.) وهناك ما يدور به بارت بالكتابة أنبهاء: كتابة كامو، وموريس بلانشو، وجان كايوبل، أو كتابة ريمون كوني، ويقصد بالكتابة البهاء: الكتابة الجهادية المسماة درجة الصفر من الكتابة أي كتابة الفهاج. فهاج كل إشارة - شكل نصي، أو هي (آخر مرحلة من مراحل صلب الكتابة تلي خطوة خطوة تمزق الشعور البرجوازي، أي أنها كتابات تحاول الإجابة عن الإشكالية (الأورفية) للشكل الحديث، كتاب دون أدب، ويقصد بالإشكالية "الأورفية" نسبة إلى أورفيه ابن أبولو - (أشهر موسيقي في العصور القديمة) - أي إشكالية من يريد تحقيق شيء، لكنه يضيعه من شدة لذه له.

وقال: كلما مبدئين لوريس بلانشو بفرضية اللسان الملامسي. هذا اللسان هو (أورفيه) الذي لم يستطع إنقاذ من يجب أو التخلي عنه، وهو مع ذلك يلتفت قهراً إلى الهواء، إنه الأدب على أبواب (الأرض الموهوبة) أي أبواب عالم دون أدب!

وقال: في هذا الجهد للحرر من اللسان الأدبي، حل آخر: (أن يخلق كتابة يضاء مسخرة من كل عبودية لنظام معين من اللسان، وإذا كانت كتابة ملامسيه تقترض الصمت مصادرة. فإن كتابات أخرى ككتابة بروست وبريفير- وضيهرها، كل منها بطريقتها الخاصة تقوم على وجود طهيمة اجتماعية. أما الكتابة الجهادية فإن شرطها الصناعة. ولكن الصناعة الشككية هذه المرة ليست في خدمة إيديولوجية متفصرة. وإنما هي صيغة وضع جديد للكتابة، هي الصمت نطقاً من أنماط الوجود. ومن سوء الحظ

ويزم هي استعمار لخطر الانهيار الذي ينتج عن الكتابة، فها هو (بيرس) يقيم نفسه بالاستغراق بالحلم، ويرويت بالاستسلام للذات المسيحية، ويارت بإعداد حواراً أو أماكن للكتابة، ويترك يسميها: اختراع (رحول). وذلك كله في نهاية الأمر يقصد إرجاء، أو تأخير لحظة الكتابة، أو ببساطة أكثر، يقصد الاحتواء أو النجاة. وكان مارسيل ينافو يفتي في كتابه ذي العنوان الساسر: (لماذا لم أكتب أي من كتبتي) الإجابة على مسألة استعمال الكتابة. إذ يؤكد أن ما كان يصبو إليه هو إيقاظ شيء من الاضطراب حتى وإن كان قليلاً وبشكل مؤقت لدى أولئك الذين يتقبلون على الفعالية الأدبية بشكل هائلي مطمئن. "والحال أن (بنفابو) يفتي القلق البروستي (نسبة إلى بروست) كحال دون كتابة (كتابي) الذي يفضيه بهذه الكلمات: (وهكذا فإن كتابة أن أحدهم يريد الكتابة هو كتابة بعد ذاته. وكتابة أنه ليس بمقتوره الكتابة هو أيضاً بدوره كتابة).

أما هياما يفضي القلق فقد أوضح "كير كجارو" الاختلاف الجوهري بين القلق والخوف من خلال عرضه لوضع آدم حين كان على وشك ارتكاب الخطيئة الأولى: (هكذا) وكما جاء في سفر التكوين، يقول الإله آدم: "لكن يجب عليك أن لا تأكل من فاكهة شجرة الخير والخير والشر هذه، ومن الواضح أن آدم لم يكن يفتق معنى هذه الكلمة، إذ كيف يتسنى له معرفة الفرق بين الخير والشر إذا كان التمييز بينهما لا يقع إلا من خلال اللذة المترتبة على تناول تلك الفاكهة. وبعد ذلك تأتي كلمات الحكم: إنك ميت لا محالة" هما الذي تعنيه آدم مفردة (صوت) إذ لم يكن آدم يفهمها.

التي نقرأ بها بعض الروايات مثل روايات كريستين بروكرز وجويس ويبيكت ومالارميه.

والكتابة بطبيعة الحال، شكل من أشكال (الارتجال) إذ يصل الكاتب بعد مسياغته لهدف ما، إلى الحقيقة الدائمة للغة. ويقفل ما يستطيع بمجوسه الواسعة من مواد الدرجة السابقة الاستفهام، وقد قال "هولم" مستخدماً صورة في التفكير حول الكتابة الحديثة: (إن الشعر فسيفسد من الكلمات لا أكثر ولا أقل.. وعلى جميع الكتاب كيف أغراضهم بما يتلام مع ما هو متوفر، كما يفعل صاحب الصانع).

هذا ويمنع كلود ليهي شتراوس تمييزاً حاداً بين الفن والارتجال ويمتدح بأنه لا يمكن إلغاء عناصر الصنعة الناشئة من المناسبة، أو فرض الأثر الأدبي، لكنه يذهب مع ذلك إلى أن الشيء الذي له تأثير جمالي لا يتحقق ما لم تتوازن "الأحداث". أحداث التجزية عبر الملكم فيها مع "التريكم" (نظام من الصلصات) يعمل ضمن الأثر الأدبي يجعلها مفيدة.

ومن الكتابة قول: لم يعل كاتب أن يفكر كتابته في نوع معين، فتحت ضمن التاريخ والتراث تتوغل الكتابات المسكة لكاتب ما، إن الكتابة حرية ليست إلا للحظة. ولكن هذه اللحظة هي من أكثر لحظات التاريخ وضوحاً، لأن التاريخ هو دائماً، وقبل كل شيء، اختيار. محدود هذا الاختيار. وما دام التاريخ يفتق من حركة دائمة يقوم بها الكاتب، هالكتابة لتلتصق بالتاريخ أكثر مما لتلتصق به أية شريحة أخرى من شرائح الأدب.

وقيل: إن الكتابة أو كتابة عدم الكتابة هي في نهاية المطاف احتشاء من القلق.



أن الكتابة البيضاء هي أقل الكتابات أمناً. إنها كخداية تولد لتحل محل لسان غير معقد. الكتابة البيضاء، أو الكتابة في درجة الصفر - هي التي تمثل الحد الثالث. الحد لمُحَادٍ أو الحد الصفر - حين يضع بعض الفرويق حد الخطيئة: (أفرد - الجمع / الماضي - الحاضر).

وعن البيضاء في الشعر - قال د. صلاح فضل في قصيدة لمحمد الماغوط: (هذا البيضاء التالي لتلك الكلمات يُشير إلى وظيفة (المجال الحيوي) لها. إذ لا يرتبط بأية ضرورة إيقاعية أو نغوية. الأمر الذي يجعله الوعاء غير المنظور الذي تتبَّين فيه الجملة الشعرية وتضخ مغارقتها للجملة اللغوية). (هذا كان الشعر يقول بالصوت. هنا هذا البيضاء المتوجع على النص يبدلنا على أنه يقول أيضاً بالصمت. وربما كان قول الصمت أشد مضاعفة وكثافة لأنه في تحليته فيما وراء اللغة يطرح إلى أن يلتقط حركة أروح..) (هذا اشتبك بنه الزمان الدائر مع المكان المروي وارتبط الصمت بالصوت أصبحت المغارقة تُدعى النص الشعري إذ تؤدي إلى اجتماع الأضداد على مستوى واحد.

وعن موجة البيضاء في الشعر الفرنسي الحديث قال الشاعر جاك ديوان: كتبت قصيدة البيضاء واختبرتها وهي باللمسية لي مثل لون الأرض حين يتجوهز اللون وينقش، إنه اللون الجوهري. البيضاء الشعري كأن تتوهج الكتابة وتسلط كخيط من ضوء. لكن اليوم تجربة قصيدة البيضاء فقدت الكثير من جديتها وصعوبتها ووقفت في الاستهلاك. ومن قصيدة البيضاء مثلاً للشاعر:

(١) الفراغ امتلاء الزمرة  
أسماء ألوت الخفيف  
(٢) لا شيء سوى  
الموَالُ العُدَدُ

الرمب. (٢) إذا لم يكن جسديك تشكياً حتى الانهائيه إنه ألوت - القلة القليلة من مجارة وعظام - ومرحلتك وهكذا يمكن القول في البيضاء للفواصل بين شعري البيت في الشعر العربي التقليدي (العويدي):

سواد بهاض سواد  
فالبياض ليس مجرد فاصل بين جملتين إيقاعيتين موسيقيتين فرضته طبيعة الإنشاد الشفوي حسب. بل فرضته ضرورة التمهيد بين الشعري والشعري. وذلك بأن

يتعظم الشعر، فضائياً، بما يبين أجناس الكلام الأخرى. أي (تَبَيَّنَتْ) فضائياً هي الكتابة وفق البنية الإنشائية قبل الكتابة. أي هي صورة المساواة على البيضاء بشكل وحدات متوازنة أيقياً وعمودياً:

-- أيقياً  
--  
--

أما في الشعر الحديث، وحيث لم تُمد ضرورة لفواصل بين الشطرين، كما لم تُمد ضرورة لبيتونة الشعر عن الشتر، فقد جعل البيضاء في القصيدة الحديثة: بنيةً ودلالةً مفارقة. فهو كبنية صار جزء من بنية القصيدة أو من فضائها. وكدلالة: للبياض مداليل عدة. لعل أقربها هي دلالة الصمت: الصمت الذي هو أبغ من الكلام أحياناً. ومنها أن البياض التتروك بياضاً، متروكاً لكي يعاود القارئ بما يراه مناسباً. أي أنه (البياض) فضاء مفتوح مهبط لأن نملأه بالسواد (الكتابة) كخواشي المتن في الكتب. أو نملأه بالصمت. كالبياض الذي تركه في الكتابة متقصدين: بياضاً دالاً على ما لا يمكن أن يقال. أو نتركه للقارئ ليعاود بما يشاء.

وتأيداً لقولنا هذا، نورد النص التالي في تعريف النص لسميهاثي الأيطالي إمبرتو إيكو. قال في تعريف النص: (النص نسج من الفضاءات البيضاء، والفجوات التي يجب ملؤها. ذلك أن الذي أنتج النص ينظر دائماً من سيملاً تلك الفضاءات البيضاء والفجوات. وهو إنما تركها لسببين: أولهما: لأن النص أوبلية بطيئة تميش على فائض هيعة الممن الذي يدخله فيه المنطق. وثانيهما: لكي يمر النص شيئاً فشيئاً، من الوظيفة التعليمية إلى الوظيفة الجمالية، يترك للقارئ المبادرة التالوية

#### ملحق (١): أورهوس

أورهوس لسان الطبيعة. ونجي الكلمة. وحي الصعاء إلى الأرض. وصاحب التقهارة ذات الرنين والأنين. كان يحرف خشب الحية في الصنجر. وتسمى الوحوش إلى والأشجار والطير تسير وراءه. ويقف أبولو في مركبته الذهبية (الشمس) يسمع ويعترب. وكذلك ديانا تنزل من مركبتها الفضائية (الشمس) لتلبيث هنيهة بهام أورهوس. وكانت له زوجة أجمل من رومة الشعر أسمها يورديس. مصدر الهامة، ومعين عبقريته.. وفيها كانت يوماً تجمع أزهار البرية مع جرمع من أترابها لندفث أخص هائلة فَمَهْمَا هَانطرت أرضاً ميتة.

أما أورهوس فراح يعمى للوصول إلى بلوتو إله الموتى في الدار الأخيرة (هيذر) وبعد غناء شديد وعبور عديد من الأنهار المحيطة بالبحيم. يصل إلى بلوتو مستمناً بفتخاره وموسيقاه في كسب عطف البشر والحيوان والحجر. فيعطف عليه بلوتو ويعيد إليه زوجه يورديس بشرط ألا يراها حتى تخرج من (هيذر) ولا يلتفت وراءه حتى تغادر دار الموتى. لكن أورهوس - وقبل نهاية الطريق، يوجس خيفة - من أن لا تكون يورديس التي تتبعه وراءاً ضلّت الطريق، فينسى شرط بلوتو. ويلتفت فجأة خلفه فيراها باسطة ذراعها نحوها. ثم تتش راجعة إلى الجسيم (هيذر). ويبدو يرجع أورهوس خائباً إلى دنياه. ثم لما يموت أورهوس ويُقل إلى الدار الأخيرة (هيذر) - يلقى يورديس. فتخرج به إلى فرح. ويمشان - في الجسيم - عيشة سعيدة!

من كتاب الهلال، (اساطير الحب والجمال منذ الأفریق) ١٧/ يوليو ١٩٦٥ - دريني حشبة

#### ملحق (٢): موريس بلانشو: نظرية أورهية

أما موريس بلانشو فحير في أسطورة أورهية ونزوله إلى أعماق الجسيم طلباً لأورديس لأنها - كما رآها - تمثل أقصى حد يصل إليه الفن. لكن عمل أورهية هذا لم يكن ليقوم بتأمين أقرب نقطة أو أقفم نقطة من الليل إنما لكي يبعد النهار. حيث ينعش النهار شكلاً. إن مشكلة أورهية أنه يقوى على كل عمل ما عدا النظر إلى وسط الليل في الليل، وحسب المثولوجيا اليونانية القديمة: لا نقدر أن نقوم بعمل ما لم نُعد الاختيار المتجاوز الحد إلى سواء. وهذا الاختيار حسب اليونانيين ضروري للممل: اختبار يوضع فيه المرء (أورهية) تحت امتحان العمل المتجاوز للقياس. ولكن مصير أورهية - بالرغم من خضوعه لهذه الشرية إلى - يهدم بسبب النشأة إلى الحلق أورهيدس. أي أنه حُلِقَ وتجاوز أشريته منذ خطواته الأولى إلى الجسيم فيكون مصيره الموت الذي لا نهاية له. لقد أتى أورهية يبحث في الجسيم عما يراه يجعله سعيداً: أي (أن ينظر في الليل إلى ما يحفه الليل. الليل الآخر) - لكنه ومسدب قلة - أو فُقدانه الصبر - يضع موضع أورهيدس في الفناء أيضاً.

من (الأدب الفرنسي الجديد) لغايتان بيكون

\* كاتب من العراق



# بنا من الكاتب !

عزيمى خميس \*

هل

كل من أحب الشعر وطرب له يستطيع أن يكون شاعراً؟ وهل كل من استمتع بقراءة الروايات والقصص يملك أن يتحول إلى روائي أو قاص إذا قرر ذلك؟  
مثل هذه الأسئلة يبدو أنها تستلزم مطروحة للرد ما دام هناك إبداع أدبي . فمشاهير الكتاب في العالم (يوهون بوميا في مقابلاتهم وعن طريق بريدهم مئات الأسئلة تدور كلها في محمضاتها النهائية حول الطريقة التي يستطيع بها الفرد أن يكون كاتباً، سواء حين يتم سؤالهم عن الطريقة التي يكتبون بها، أو عن النصائح التي يقدمونها للكتاب الشباب .  
والإجابات من هذه التساؤلات لا يمكن إحصائها، فقد كتبت حولها مجلدات في مختلف أنحاء العالم قديماً وحديثاً، تتحور غالبيتها حول ركيزتين للكتابة الإبداعية هما : المهوية الفطرية من جهة، وسنل هذه المهوية بالتدريب والمران من جهة ثانية.

ولذا كان هناك اتفاق هام على ضرورة امتلاك الفرد للمهوية الفطرية للكتابة كي يصبح كاتباً، فإن هناك تقديرات متباينة لأهمية المهوية ودورها في العمل الإبداعي . فهناك من يعتبرها العامل الحاسم الأكبر فيما يعطي التشريب والمران أهمية ثانوية، بينما يرى آخرون أن المهوية ليست سوى أرضية وقطة انطلاق، وأن ما يجعل الكاتب مبدعاً حقاً هو التعلم والتدريب وعوامل اكتساب المهارات.

الحقيقة أن النظر لاختلاف أشكال الكتابة الإبداعية بمنظار واحد فيه الكثير من التعميم والتبسيط الذي لا يراعي الفروق الجوهرية بين كتابة الشعر مثلًا وكتابة القصة أو الرواية .  
فالمهوية الفطرية تؤدي دوراً حاسماً في كتابة الشعر تحديداً أكثر مما تلعبه في كتابة القصة أو الرواية، فمهمة كتابة الشعر هي أشبه بالموسيقى أو مهوية الفناء ، فالتدريب المستمر لا يستطيع أن يخلق صوتاً جميلاً ولا يستطيع أن يصنع أدناً موسيقياً، بل يستطيع أن يسقل الصوت الجميل أصلاً، والأذن الموسيقية المبهوبة أصلاً على التقاط النغمات والتفاضل معها، ولخلقها بتوليغات هتئ .  
الشاعر هكذا، يملك في فطرته تلك القدرة الفريدة على تحويل الكلمات إلى موسيقى، أو تشكيلها صوتاً، أو إعطائها إحياءات وظلالاً جديدة.

وقد يخطئ الشاعر الموهوب بالتحو والصرفة وقد يقع في إخطاء أملائية في بداياته، تماماً كما قد يخطئ صاحب الصوت الجميل في التعامل مع المقامات الموسيقية، أو في استخدام طيفات صوته، لكن تمارك هذا وذلك هو من مصمم مهمة التدريب والعمل والتعلم وإثرائ . أما مكوات المهوية والخطرة فلا يمكن اكتسابها من الخارج، فهي جزء من جبهة الإنسان ويصمته وملامحه التي لا يد له في صنعها .  
لكن الحال بالنسبة للقصة أولاً والرواية ثانياً مختلفة عن الشعر . فإذا كانت المهوية ضرورية لن يسعى لكتابة القصة والرواية، فإنها تأخذ في هذا المجال مضموناً يختلف من مضمونها في كتابة الشعر، فهي هنا أقرب إلى الرغبة القوية والأرادة الواعية والقرار الذاتي، كما أن حجم الحرفية وأثر التدريب المستمر واكتساب الأدوات التقنية لكتابة بيداوش، دوراً، وهذا ما يفسر بوضوح وجود مراكز في النول المتقدمة تعقد دورات متخصصة لكتابة القصة أو الرواية أو السيناريو السينمائي، بينما لا يوجد مثل هذه الدورات التي تعلم كيفية كتابة الشعر.

صحيح أن هناك إرشادات ونصائح وملاحظات كثيرة وضعها شعراء مشاهير للشعراء الجدد، لكنها في مجملها تنصب على كيفية اكتشاف الشاعر الكامن داخل الذات، واستيطان منابع الشعر المركوزة في الفطرة وتضجيرها وإطلاق طاقاتها . بينما كتابة القصة والرواية والسيناريو عملية مختلفة تماماً، يؤدي فيها الحقل الواعي والتحصير المسبق والتخطيط الدقيق والدراسة وجمع المعلومات دوراً بارزاً وأساسياً، يتجلى في الرواية والسيناريو على وجه التحديد أكثر مما يتجلى في القصة القصيرة التي تقترب في أحيان كثيرة في طريقة كتابتها من كتابة القصيدة . والذي يتابع تطور الرواية العالمية في العقود الأخيرة يتكشف بوضوح حجم الحرفية، وحجم التحضير المسبق، بل حجم الورشة التي يقبعها الروائي قبل كتابة روايته وأنشاعها، ويترك أن الرواية هي في حقيقتها مشروع بناء كبير يستلزم الكثير من الجهد الذي لا تلعب فيه المهوية إلا دور الضاروة أو المحض فيما يحتل المران والتدريب واكتساب المهارات الحرفية الدور البارز في هذا المجال، وهذا ما يؤكده العديد من الروائيين الكبار، فايزابيل الميندي ترى أن الكتابة مثل التمرينات الرياضية، هاكتاتب بحاجة إلى أن يكتب كل يوم تماماً كحاجة الرياضي إلى التدريب، فيما يركز ناد براون على ضرورة معرفة تفاصيل الموضوع الذي يكتب عنه الروائي وجمع كل المعلومات عنه أما ماريو بروسا يوسا فيقرر أن المهوية هي نقطة الإنطلاق الضرورية، لكنه يركز على المهارات التي يجب على الكاتب اكتسابها مثل الأسلوب وطرق العصر، والتعامل مع الزمن الروائي وجهات النظر والتحويلات في السرد واستيطان الضمفيمات الروائية وغيرها من الحرفيات المطلوبة للتفاضل مع هذا الفن من فنون الكتابة .

من الواضح أن تطور الزمن وإزدياد تعقيدات الحياة يدخل تعديلات جهرية على أوجه النشاط الإنساني كافة، ومنها الكتابة فإذا كانت الرواية في الماضي القريب هي انعكاس لتجارب الكاتب الشخصية، صاطفيا أو اجتماعيا أو سياسيا، ولا تستلزم أكثر من سردها بأسلوب أدبي ولفة سليمة وتشويق مناسب، فإن الرواية في الوقت الراهن أعقد وأشمل وأكبر من التجربة الشخصية مهما كان صحتها . ويكتفي قراءة " العطر " لزوسكيند، أو " الجنرال في متامة " لماكيز أو " حيفرة دافنشي " لناد براون أو " حفلة التيس " لمايو بارسا يوسا، لتنتهين أي عوالم ترتد لها الرواية الحديثة وأي مهارات ينبغي اكتسابها كي يكون المرء روائياً.

أما الشعر فمبطل ولا يزال يمثل التصرعي للمهوية والتألق باسمها والدال على وجودها .  
وفي كل الأحوال يظل هناك قول صائب وديق مفاده: قبل أن تكون كاتباً جيداً يجب أن تكون قارئاً جيداً .

\* كاتب أدبي

بوجود تدهور في الشخصية والسلوك ووجود أعراض اضطراب التفكير والوجدان والإدراك والإرادة. تظهت عمليات التفكير الخلطية والإدراكات المشوشة والاضطراب الاجتماعي والعلاقات العائلية السيئة، وصمودية التركيز، وتنقص في الاهتمامات المعهقة، وتشكل في قيمة الذات، وضعف الهوية الذاتية ووجود مشكلات جنسية (٣).

والفصام يصنف بصفة العلم الحديث عدة أنواع هي النوع التشبهي والنوع غير المنتظم والنوع البارانويدي، والنوع غير المتميز والنوع المتبقي. والنوع البارانويدي هو ما يسمى بجنون الاضطهاد والعظمة وهو أكثر صور الإختلالات الفصامية شيوعاً وانتشاراً. وهذه المرض يميلون إلى أن يكونوا أكثر ذكاءً من سائر الفصاميين، وكثيرهم مع ذلك لا يستطيعون أن يستغلوا ذكائهم كل الاستغلال بسبب الانهيار العقلي، وأظهر ما يميز الفصام البارانويدي غلبة الهذات - كما تسمى بذلك التسمية. والهذات في أكثر الأحيان من النوع القائم على الشعور بالاضطهاد من الآخرين بحيث يؤمن بأن رجال المخابرات، أو رجال المخابرات، أو أعضاء جماعة سرية، أو الجيوش تسمى لقتله، أو ما إلى ذلك. والمرضى قد يشكو من أن الطعام الذي يقدم له توضع به كميات متزايدة متدرجة من السم، أو من أن هناك من يتمسقه، أو يتحدث عنه، أو يسيطر عليه بأجهزة علمية غريبة.

وتكون لدى مرضى الفصام البارانويدي هذات العظمة. على أن هذات العظمة وهذات الاضطهاد تسلم جنباً إلى جنب وتكمل بعضها بعضاً وتتسق في الوقت نفسه مع تاريخ الشخص، ذلك أن تعرض المرء للاضطهاد يضمن أن للمرء مكانة خاصة تجعل منه محوراً للمؤامرة والالتفاف حوله. مثلاً مثلك يتكلم ضدك لأنك تملك سر عظمي ثوري، أو أن هناك من يحاول أن يسيطر على أفكارك لأن لك قوى خفية عظيمة، وهكذا فإن للمفارقة قسرية بين المرضى وبين أن يبدأ في الاعتقاد بأنه شخصية مهمة وخاصة ضملاً. كما أن الهذات قد تنشأ وتطور بصورة عكسية ابتداءً بهذات العظمة ثم انتهاء إلى الشعور بالاضطهاد. وهنا يصنف المثل القائل (السلطان مبعث تقول يشفي صاحبه) ذلك أن المريض يؤمن بأنه شخصية عظيمة، ثم يشعر أن الناس سيمهمهم ولا تعترف به وتتقص في تقديره، ولذلك سرعان ما ينشأ لديه الاستبداد بأن مؤامرات تحاك

## جنون الاضطهاد والعظمة

### في رواية أديب لطف حسين

#### رؤية إكلينيكية تحليلية (١)

د. خالد محمد عبد النبي \*

"..... ذلك لأنه مريض بهذه العلة

التي يسمونها الأدب،

فهو لا يحسن لنفسه،

وإنما يحسن للناس،

وهو لا يشعر لنفسه

وإنما يشعر للناس.....

لا يعيش لنفسه

وإنما يعيش للناس" (ص ١١).

#### إجمال الصورة في الرواية:

في رواية أديب لطف حسين ترى المبدع حين يكون مضطرباً بقاء جنون الاضطهاد والعظمة المعروف حالها بالقصص من نوع البارانويا، هاديب مولود بصمود مصمم دميم الوجه مقربس الظهر، جاحظ العينين كأنما سوي على عجل، أحب ابنة عمه وتقدم للزواج منها ورفضته لقبحة، وتزوج من حميدة فتاة من القرية أحبته ومنحته الكثير من القنصل، مولى بالكتابة والإبداع حتى يسقط القلم من يده من كثرة الإعياء. حضر للعمل بالقاهرة والدراسة بالحامة. وعرضت عليه بحثاً إلى فرنسا شريطة أن يكون بلا زوجة فطلق حميدة، وفي فرنسا

تستمر في دراسته بعد تفوق، وانخرط في علاقات نسائية حتى لدرس والإرهاق، وأدام الضمور حتى الشمالة، وبدأت تظهر عليه بوضوح علامات اضطراب الاضطهاد والعظمة، واشتدت عليه وطأة المرض وكثر هذيانه وأودع للمشفى (٢).

#### الصورة العامة لجنون الاضطهاد والعظمة

يمرر الفصام بأنه مجموعة من الأعراض النشائية تملك أحياناً مصبراً مزمناً وأحياناً أخرى نوبات متكررة، ويحتمل أن تتوقف أو تتدهور هذه الأعراض في أي مرحلة، ولكن لا يعود الفرد للتكامل السابق الذي كان عليه من قبل، ويتميز

البناء السكودينيامي وراء تلك الأعراض.

#### النشأة وأثرها في تكوين المرض:

من أسباب تكوين المرض يعلل أديب مشكلاته وترده وحيبرته واضطرابه بقوله: "فأشعر بأن نشأتي في مصر هي التي دهمتي إلى هذا كله دفعا وفرضت هذا كله علي فرضاً لأنني لم أنشأ نشأة منظمة، ولم تسيطر علي تربيتي وتعليمي أصول مستقيمة مقررة، وإنما كانت حياتي مضطربة كلها أشد الاضطراب لتدفعني إلى

ضده لتحتيته والإطاحة به.

والهلاوس شائعة في الضفام البارالويد، وهي كثيراً ما تتخذ صورة هلاوس سمعية واضحة، والأصوات تتحدث إليه أو تاتمره، أو لتعنه، ويصبح مدمراً أو قاتلاً استجابة لما لديه من هلاوس أو هذات، وعلى الرغم من فتاجعه المتشكك والندائي في أكثر الأحيان إلا أنه يظل على اتصال ببيئته (٤).

ويضطرب النوم وتتميز صورته في هذه الحالات بنقص عدد ساعاته، وبخاصة مراحل النوم العميق، وتعد بداية ظهور الأحلام المزعزعة والكوابيس - عادة - مؤشراً لضرب ظهور الحالة الذهانية، كما تكون الهلاوس بدايةً من الأحلام أثناء النوم وتؤدي وظيفتها وتقل كمية نوم مرحلة حدوث الأحلام، لأن المريض يفرغ أحلامه في الهلاوس، ومن ثم فلا يحتاج لهذا النوع من النوم، ويزداد الإحساس بالرغبة في النوم والشعور بالإرهاق والإعياء البدني (٥).

#### الإبداع والمرض النفسي:

مريض جنون الاضطهاد والعظمة ليس الشارد الوحيد من الواقع، فالشخص المبدع أيضاً يشعر بأنه سجين داخل الأشياء كما هي في الواقع، وينسحب إلى تغييرها بأن يضيف لها شيئاً يجعل العالم أكثر جمالاً وأكثر قابلية لفهمه وأكثر طواعية للتحامل معه، وإن العلماء والشعراء وكتاب المسرحيات والمبدعين عامة إنما يستخدمون عمليات عقلية مماثلة للعمليات العقلية التي يستخدمها هؤلاء المرضى، والتي يستخدمها أيضاً الشخص العادي حين يعلم (٦).

#### المنهج المستخدم في قراءة النص:

تعتمد في قراءة هذا العمل على المنهج الإكلينيكي الذي يحاول فهم حالة المبدع - أديب - من خلال تحليل نص الرسائل التي كان يبعث بها إلى المؤلف - طه حسين - وذلك الوصف المبدع الذي أضافه المؤلف لشخصية أديب، معايرين إبداع الأعراض الخاصة بجنون الاضطهاد والعظمة وفهم

شعالي، وتقف بين أحياناً بين ذلك، ولو أنني بقيت حياتي كلها في مصر لأتفقت حياتي كلها كما بدأها في هذا الاضطراب المتصل في غير نظام وإلى غير غاية، ولكني عبرت البحر إلى بيئة لا يصلح فيها الاضطراب فلم أحسن لقاسمها ولم أحسن احتسابها الأقلان فيها، ولم أحسن الخضوع لما فرضته من نظام وأطرار" (ص ١٧٢ - ١٧٣)، وتأتي الأسباب المهيبة لظهور المرض - مع التأكيد على أن المرض كان كامناً لديه - فيقول: "ثم كانت الحرب - الحرب العالمية الأولى - واضطربت الدنيا واضطرب في نفسي فساد إلى فساد، واضطرب إلى اضطراب، وأصبحت لمبة تتقاذفها الأهواء" (ص ١٧٣).

#### الأعراض الإكلينيكية لدى أديب:

وتقترب من وصف الأعراض الخاصة بجنون الاضطهاد والعظمة حين يشرح أديب بالمرض فيقول: "فألبرهان يقوم لي كل يوم على أنني أسمن إلى الجنون في سرمة تزداد بين حين وحين كما تزداد سرعة سقوط البومس الذي يهوي إلى الأرض" (ص ١٧٤)، وتظهر شجاعته في مواجهة المرض وكأنه من الأقدار التي لا يملك لها دفعا: "إنني لأرى شيخ الجنون بغضاً مزعجاً ولكن لا أهابه ولا أتأخر منه" (ص ١٧٥). ويستفحل المرض بأديب وتظهر مظاهر الاضطهاد من الآخرين: "وقد استقر في نفسه أن المصنف الفرنسي كله مجتمة على مقتله وبضه والكيد له... ويجهتد لكشف هذا الكيد وهذا المكر الخبيث، فقد ظن نفسه المأثراً وكان كل ما تذكره الصحف عن المانيا موجهاً إليه ومتصفاً عليه انسياً، ثم يظلم الأمر قليلاً وإذا الحظاءة جميعاً يكرهون به ويكرهون له وينبشون له السوء ولم إلا أليس الحلفاء يحاربون المانيا وهو المانيا، وأصبح ذات يوم مرتعاً لأن الحلفاء يأترون به لينفخوه إلى المغرب الأقصى، فكتب إلى أساتذة السريون ومجلس الشيوخ يقص عليهم الخبر ويستعينهم على اتقاء هذه الكارثة" (ص ١٨٣ - ١٨٤).

ومن أعراض المرض اضطراب التفكير: لا أذكر في شيء إلا آثار لي أشياء، ولا



طه حسين

إن العلماء والشعراء وكتاب المسرحيات والمبدعين عامة إنما يستخدمون عمليات عقلية مماثلة للعمليات العقلية التي يستخدمها هؤلاء المرضى، والتي يستخدمها أيضاً الشخص العادي حين يعلم





أخذ في مذهبه إلا التوى بي إلى مذهبهم، ولا أتى أمراً إلا أثار لي أسوراً وفتح لي أبواباً، فإنا مستضطرب حين أفكر وأنا مضطرب حين أصعل. وأنا مضطرب حين أقول: (ص ١١٤ - ١١٥) "كيف انتقلت من طور إلى طور، وكيف تغيرت من حال إلى حال أكتت حين فأصعبت شريراً كما كنت شريراً أكتلف الخير..... أم ماذا إني لفي حيرة لا أعرف لها حياً" (ص ١٤٦).

وتظهر الهلاوس البصرية فتمتعا كان في المسجفة نراه يقول: "وكانت صورة حميدة لا تقارفتي، وكانت صورة هيمية تعرض لي من حين إلى حين، فلما تهيات للخروج من شرفتي سمعت هيمية تنكر قبجي وعصامتي، ورايت حميدة تهم لي وتشير إلي" (ص ١٢٢). ومع الهلاوس تكون أحلام اليقظة لمواجهة الأحباب والغفل فيقول: "وإني لأعجب كيف أنجلت عني شمسة الأمل وصرفت صرفاً من هذه الخيالات الملوة التي كنت أخلقها لنفسي خلقاً وأستعين بها على ما كنت متعماً عليه من العلاقات حين كنت أتصور الحياة الجديدة في فرنسا وما تبخر لي من لذات مختلفة لا تقنى" (ص ١٢٥).

وبكثر وجود الاعتقادات الخاطئة لديه: "ألم يكن يمكن أن تكون هناك قوة خفية مأكرة قد دفعني إلى ما وراء البحر لألقى في هذه الأرض الغريبة كهذا دببر وأمرأ براد، وأكون نهيباً لشباطين الإثم والنسوانية والفساد" (ص ١٤٦). "إنما أنا شيء هذنت به قوة عنيفة من قمة الجبل هو لا يستطيع أن يملك نفسه ولن يستطيع أن يملك نفسه حتى يبلغ العصفور متمسكه الأرض السهلة المستوية" (ص ١٤٧). ويشهد

الاقتصاد الضالعي بأنه مريض ويصفه المؤلف بقوله: "أرى صاحبي مريضاً لا تظهر عليه آثار المرض ولكنه مؤمن بأنه مريض، قد صرخ على الأطباء فلم يذكروا من صعبته شيئاً ولكنه مقتنع كل الاقتناع بأنه مريض ويأب الأطباء مخطئون..... ولكنه مريض وقد انتهى إلى الجنون الذي كان يفضاه" (ص ١٨٢). ويصف المؤلف أدب بمد أن تمكن المرض منه إلا يقول: "لا يكاد يسمع في الجر أزيز الطائرات حتى ينفض بل يذب ويهم بالخروج فإذا سألته ما خطبه أجاب: أكنت تسمع أزيز هذه الطائرة فإنه دعاء لي إلى الخروج" (ص ١٨٢). ويسيطر عليه ضلال آخر وهو أنه خطب ابنة أحد أساتذته الصربون فيقول: "وأقترن بهذه الفتاة التي أحبها حباً لا حد له، والتي قد رضيتي

أبوها لها زوجاً والتي كنت أسعد معها لولا إين، ولولا وشاية هذا الصديق الخائن" (ص ١٨٢).

وتظهر ذمات الفك في الآخرين في قوله: "هنا أريد أن استغفرك أيها الصديق وما أدري أتعفري لي؟ فقد أسأت بك الظن وإنهستك بأنك أقدمت على الوشاية بي مخلصاً" (ص ١٢١). وقوله: "وعلمت أن صاحب الإبلاغ عني صديق لي متمسك بي يتكلم المودة ويظهر النصيحة والإخلاص" (ص ١٢٣).

ويحدث اضطراب العاطفة وهنا يصف المؤلف حال أدب فيقول: "وصاحبي مفرق مفرق في الحزن... وصاحبي مسرور مفرق في السرور... وصاحبي يتنقل من السرور إلى الحزن ومن الحزن إلى السرور فجاءة في غير تهيب ولا تدرج ولا انتظار لهذا الانتحال... وإذا أنت ترى هذا الرجل وقد وثب من نقوض إلى نقوض وأصبح فرحاً مبرحاً، عنيف في لفظه، عنيف في حركته، عنيف في كل شيء" (ص ١٧٩ - ١٨٠).

ويظهر الشعور بالوحدة باعتباره من مؤثرات الاكتئاب، فهو يصف في ألم له لا توجد أعراض- نقية- خالصة لكل مرض ولكن تتداخل أعراض أمراض أخرى مع وجود سيطرة للمرض الأصلي، وعمر أدب عن وحدته بقوله: "فلنم لي بين المصريين القهيمين في باريس صديق آتس إليه إن سرتي الحياة، وأستعين به إن ساعتي" (ص ١٥٧). وفي جوار ذلك نلاحظ ضعف الأدب في مواجهة الأحداث إذا يقول: "وإنما يا سيدي لمية تتقاذفها معاهد العلم ومنازل اللو" (ص ١٧١).

وينصف هؤلاء المرضى بالذكاء الذي يمد

**يظهر الشعور بالوحدة باعتبارها من مؤثرات الاكتئاب، فهو يصف في ألم له لا توجد أعراض- نقية- خالصة لكل مرض ولكن تتداخل أعراض أمراض أخرى مع وجود سيطرة للمرض الأصلي**

أحد العلامات في هذا المرض وتستدل على وجود الذكاء من نتائج دراسته: "وإني الأنباء من باريس بأن صاحبي قد فعل الأعاجيب فأتى في عام واحد ما لم يتعه غيره في أعوام وفار بهتة الأساتذة أيضاً" (ص ١٥٤).

ولوضع النهاية لأدب حيث تقول إين: "فقد أبأسني الأطباء من شفاه، وأعطت المؤلف حقبة كانت بها أرواق أدبي، ويغتم المؤلف بقوله: "نظرت في هذه الأوراق فإذا بها أدب رائع حزين صريح لا عهد للفتا يمثله فيما يكتب أديها المحدثون" (ص ١٨٧).

#### البناء السيكودينامي لأدب:

في قراءة هذا العمل نجدنا أمام بناء سيكودينامي معقد ساعد في تكوين المرض النفسي لدى أدب وكان علينا أن نتأكد من كونه أدبياً أم لا، ويذكر المؤلف عن صاحبه ذلك فيقول: "كلست أعرف من الناس الذين لقيتهم وتحدثت إليهم رجلاً أضلته علة الأدب واستأثرت بقلبه ولبي ونفسه كصاحب هذا - أدبي-، أنا لا يحس شيئاً ولا يشعر بشيء ولا يقرأ شيئاً ولا يسمع شيئاً إلا أكره في الصورة الكلاسيكية، وكان يجد عشقة شديدة في إخفاء تفكيره هذا على الناس، حتى إذا انقضت النهار وتقدم الليل وفرغ من أهله ومن الناس وغلا إلى نفسه أسرع إلى قلمه وقرطاسه وأخذ يكتب ويكتب ويكتب حتى يبلغ منه الإعياء وتضطرب يده على القرطاس ويأخذ دوار، ولم يكن نومه بأهدأ من يقظته، فقد كان يكتب نالماً كما كان يكتب قطعاً، وما كانت أحلامه في الليل إلا أضواء ومقالات وخطباً ومحاضرات، ينمق هذا ويدبج تلك" (ص ١٢).

وهكذا نتأكد من أنه مبدع تغفل فيه صفات الإبداع وخصائص المبدعين بل أدب شك، وتقف هنا عند ذلك العولما لشكل وملاحم الحالة الجسمية التي عوفا أدب كما يصف المؤلف: "كان فيجب الشكل نابي الصورة تتجهم العين ولا تكاد تثبت فيه، وكان إلى القصير أقرب منه إلى الطول وكان على صدره عريضة ضخمة الأطراف مرتكها كأنما سوي على عجل فزادت بعض أطرافه حيث كان يجب أن تنقص وتقصت حيث كان يحسن أن تزيد وكان وجهه خليطاً يميل إلى من رآه أن في خديه ورماً فاحشاً، وكان له على ذلك أنف دقيق مسرف، وفي البقة منبطح غزال في الانبطاح الصل بجبهة

ومن حق الجمال أن تغرر بخلقها كما أنها ستغفر بعد قليل بجسدي واجتهادي وكفائتي في البحث وفدريتي على الدرس والتحصيل" (ص ١٧٠).

وينتج عن صورة الجسد ورفض فهمه له موقف خاص من المرأة والجنس يتحسم بالإحترام فيه والإقبال عليه، وهذا أحد أشكال المسادية المرتبطة بالمأزوخية في الوقت نفسه، فهي هو يتلق بخاصة الفندق في وهي أول امرأة يتعامل معها في مرسيليا ثم يكذب على الجامعة، ويتلمذ بالبرنس للبقاء في الفندق [عجائباً بالفتاة] / الخادم - الجنس مقنناً - فيقول: "واني لأتبعين منظر هذه الفتاة وعذوبة حديثها، وحسن خدمتها ودخولها علي مع الصبح، وإنتها للشمس أن

تتصر غرقتي، كل هذا هو الذي يطاني من باريس وحبيب لي المقام في هذا الفندق" (ص ١٦٢). وكانت هذه الفتاة تنص (فترند) ويقول: "ولا تسلم من هذه الأيام الخطرة المرة المشرفة المظلمة التي خضعتني مع فترند في مدينة كان، وحسبك أن تعلم التي رجعت إلى باريس متعباً كسودا.. بل مريضاً مشرباً على أعظم الخطر وأشد تكراراً" (ص ١٥٢). وما هي فتاة جديدة تطل علينا اسمها إلين يبعها ويتعلق بها ويفرغ من الجنس معها: "كفني أن تعلم أن ميكيك قد طارق الجسد، وفتح الأسباب بينه وبين العريس، ووصل الأسباب بينه وبين إلين" (ص ١٦٦). وزاد من الإفراط في الجنس حتى قبل الامتحان فيقول: "قبل موعد الامتحان بأسبوعين قضيت هذين الأسبوعين مع إلين فهم في الغابات إذا كان النهار، وتطوف على الحانات إذا كان الليل، ولا تلم بالبيت إلا مطلع الفجر" (ص ١٧٦).

وفي هذا انقسام من صورة تلك المرأة - فهمة - بحيث يكثر من علاقته النسائية. وتتجنب ملمحاً آخر من تكوين صورة سلبية للمرأة، متعمدة مع ميكانيزم التميم أيضاً فيقول: "وأقسمت لا أخشى غرفة المائدة ولا مجالس السيفينة إحتجاباً لمخبرية النساء" (ص ١٧٢). ويزداد التميم ويحصر النساء في الجنس إذ يقول: "فأماثل فترند كثيرات في كل فندق وإلي كل مدينة وفي كل بيتة" (ص ١٦٩-١٧٠).

وما دمتا تكلمنا عن ميكانيزمات الدخاع فنفضل القول في ميكانيزم التبرير الذي تستعمله شخصية أدبي بكثرة كما في التبرير لاستخدامه المسموح في الغواية قبل السفر فيقول: "وأنا أسف أشد الأسف،

## لست أصرف من الناس الذين تقيتهم وتحدث إليهم رجلاً أمنت به عليه الأدب واستأثرت بقلبه وليه ونفسه كصاحب هذا - أدبي - كسان لا يحسن شيئاً ولا يشعر بشيء ولا يقرأ شيئاً ولا يسمع شيئاً إلا فكر في الصورة الكلامية

البارانويدي، وتعلم ذلك من بعض أفعاله وأقواله حتى حين يمزج وكان الدعاية في القناع الذي يلعبه لمستتر خلفها ليكشف عن ذاته البارانويدي: "كم أخرج - أدبي - مفتاحاً فأداره في قفل أمامه وصاح صيحة حريضة أن اخلع لميلك فقد بلغت غرفة الحرام، ولكني لم أكد أنتهي - المؤلف - على حدائي لأظلمه حتى امتلأ الجو بضعمك عري حتى لم استمد إلي بي صاحبي الغلظة فتردتي إلى اعتدال القامة، وصاحبي يقول ماذا تفعل أو هذا كل ما تعلمه من البهائم، لكلك تملأ صدرك بما لا تقهر وإنما أرتدت أن تكبر هذه الغرفة لأنها غرفة الملم والأدب ومستقر الأسفار والكتب ومهبط الوحي" (ص ٢٤-٢٥).

إنه يضرر المؤلف عديم الفهم وأن ما يكتب بمثابة الوحي، ويتكلم باستهزاء فيقول وأصفا الخادمة: "هذه الخادمة- الصبية - الجمقام / البلهاء.. وهذا خادمك الأحمق" (ص ٤٢). ويتحدث عن زوجته فيقول: "يا حميدة البائسة" (ص ١١٢). ويعد أحداث كثيرة وسنوات أكثر يقول: "أذكر أيها الصديق أنني مغرور مسرف في النور، أتمزج من الألم والتدم بتزكية نفسي، ولكن لا تنكر علي هذا النور، ولا تلمني فيما اتعمس لنفسي البائسة من ضروب التصلية وأوان المزاء، فلو هذا الغرور لأهلكني ما أجده من الحزن" (ص ١٢٥). وهنا يتداخل مفهوم الذات البارانويدي مع ميكانيزم التبرير لذلك الغرور ويستمر في ذلك التبرير فيقول: "وكثيراً ما وجدت في هذه الشخصية التي كنت أحيها، وأرضي عنها مظهر من مظاهر الغرور، ومصدراً من مصادر المحب والتهو والإكبار للنفس، وكنت أقول لنفسي أنا إذا شخص نادر وفرد ممتاز

دقيقة خفية لا يكاد يبين منها شعره الغزير الجعد الفاحم، لم يكن جاوز الثلاثين ولكن علامات الكبر كانت بادية عليه، وكان على قصره غموس الظهر إذا قام، متعجباً إلى جلس، ولعل إدمانه على القراءة والكتابة هما اللذان شوعا قديم هذا التشويه، وكان منحرف العنق دائماً إلى اليمين أو إلى الشمال، كانت عيناه الصغيرتان تستقران بين جفونه الضيقة وكان صوته غليظاً فيها وكان الناس عامة وأصدقاؤه خاصة يتجنبون إذا لقوه في هوة أو ناد أو ملعب من ملاعب التعليل" (ص ١٥-١٦).

ولكن ماذا عن إدراك أدبي تلك الصورة الخاصة بالبعدد فيها هو يتصرف لصاحبه - المؤلف - بعد عدة سنوات بمواصفاته الشكلية فيقول: "ولكنك لم تر وجهي ولا شكلي أيها الصديق، وكبر الظن أنك عرفت من مستوى أنني جميع الشكل دمهم الوجه بعد كل البعد عن أن أروق العذارى وأرضي أهواء النساء، ولم أكن أرى ذلك في نفسي ولا أعتبر به عليها، ومتى رأيت رجلاً فيها دميماً يؤمن بأنه جميع دمهم" (ص ١٧٢).

ولعل من الصواب أن هذه الخصائص الشكلية من شأنها أن تجمل لدى صاحبها إحساساً بعدم الرضا من صورة الجسم، ورغبة في عدم الاختلاط بالناس والمزلة، وشعوراً عميقاً بالانوية يظهر في صورة (إحساس مبالغ فيه بالمظلة خاصة إذا كانت آلية الدفاع التي تستخدمها الشخصية في التكون المكسي - رد الفعل المكسي، وهذا الموقف من صورة الجسد يربطه برفض فهمه له، والإحباط في الزواج منها ويعبر عن ذلك بقوله: "إن هذه فتاة لم أنساها وإن أنساها لأنها مزقت نفسي تمزقاً، وعذبت قلبي تمذيباً، وأدنتي في أهن شيء علي وهو الغرور والاعتداد بالنفس.. كانت الفتاة ابنة عمي، ولم تكن جميلة ولا وسيمة، ولكنها على ذلك كانت محببة إلى الأبرة عندي..... ولكن فهمة كانت ترى ذلك وتتأذى به وتضر منه أشد الضرر، وكانت تذكر أن تجتهد أهلها وإزهارها بأمر الزواج، ولما جد الجهد وتقدمت بها وبني الزمن جهوت بالرفض جعراً وأعلنت الإباء، إعلناً، وأنها تقبل الموت على أن تكون زوجاً لهذا الشاب النديم" (ص ١٢٧-١٢٨).

وسأذا يمكن أن يشمل ذلك الشعور بالإحباط في الشخصية؟ لا بد وأن تفرغ الشخصية إلى تكوين هذات المظلة كرد فعل مكسي، ومن ثم يظهر مفهوم الذات





محزون أشد الحزن لأنني أعلم أنني  
مناظر من للفتة إذا عبرت البحر، وأن بعض  
اللفظ سيهيم من قلبي وأن بعض المال  
سيمتهونني وأن بعض الضرب سيهتفي إلى  
شيء من الفتي (ص ١١٧). وكان الأولى به  
أن يكون ذلك مما يتخصص به في مواجهة  
الفتن بدلاً من الإضرار لها. واختلاف تبرير  
الشعور بالندم بمشاعر العظمة؛ والندم  
عندي أية من آيات الكرم، وصلاصة من  
علامات السمو ومظهر من مظاهر الارتفاع  
عن الدنيايات ودليل من أدلة خصب النفس  
وجودة أصلها واستعدادها للخير وحسن  
البناء (ص ١٢٤). وأوضح ما  
يكون التبرير ما حدث في طلاق  
حميدة زوجته فيقول: "وأنا أريد  
أن أحل هذه المسئلة لا إضراراً  
للطلاق، ولا رغبة عن إسرأتي،  
ولكن إضراراً لما هو خير من الزواج،  
ولما هو خير من الزوج، وإن كانت  
خليفة بالحب والمودة والعطف  
(ص ٨٦). وهنا يشترك التبرير مع  
التناقض الوجداني - مسياتي  
الحديث عنه - ويزداد تبريراً  
فيقول: "ومع ذلك فقد أقدمت  
على هذا الشيء الخطيئة  
- الطلاق - إضراراً للعلم، وإن شئت  
فقل إضراراً للرفي وارتفاع المنزلة،  
وإن شئت فقل اجتناباً للكتاب على  
الجماعة، وإضراراً من الخيانة  
المكعبة بل الراجحة بل الحقيقة  
(ص ١٠١).

ويتصاعد الاستبصار بالذات  
والشعور بالفقد - أحد مؤشرات  
الاكتئاب - بعد الطلاق وهو في  
عرض البحر إلى فرنسا، وذلك  
للتقليل من سطوة الأنا الأعلى  
وليخفف من حدة الاكتئاب  
فيقول: "كنت ظاناً خصب، ولكني كافر  
للنعماء منكر للجميل، فلم تكن حميدة زوجي  
فصعب، ولكنها كانت منعمة علي متقدة لي.  
رضيت بي بعد أن نبذني غيرها، ومنعتني  
ودعا وجهها بعد أن أعلن غيرها أنني لست  
أهلاً لود ولا لحب" (ص ١٢٧). ويزداد  
تعمقاً في الذات تحت تأثير حالة الاكتئاب  
والشعور بالفقد فيقول: "فإنني أنظر في  
المرآة أمامي فأمستكشف في وجهي وقلبي  
من الدمامة والقبح ما ينهش بالآف صخر  
وعذر لأني عمي، وما يتقاني بألوان الندم  
حين أفكر في ما جازيت حميدة به من  
المثوق (ص ١٢٨). ولكن ما قيمة الندم في

هذا الحيرة وما نحسب إلا أنه ألبه  
للتخفيف من الاكتئاب.  
ومن الديناميات النفسية التي كانت لدى  
أديب هي التثبيت على المرحلة النموية والذي  
اتخذ صورتي الأولى البلاغة في الكتابة  
والإقراض في الكلام، "فقد كان كثير الكلام  
كالميل لا يكف" (ص ٤٢)، ولكني تعودت  
من صديقي طول الحديث واختلافه وكثرة  
الافتتان فيه" (ص ٧٠). ويقول عن نفسه في  
هذا: "كما تصوبوا أن يروني دائماً لثراً  
ساخراً متصل الميث والمزاج" (ص ١١١).  
والثانية الإيمان الكحولي وينكر ذلك بقوله:



**يتصاعد الاستبصار  
بالذات والشعور بالفقد -  
أحد مؤشرات الاكتئاب -  
بعد الطلاق وهو في  
عرض البحر إلى فرنسا،  
وذلك للتقليل من سطوة  
الأنا الأعلى وليخفف من  
حدة الاكتئاب**

"ولعلك تذكر أيها الصديق إقبالني على  
الشرب" (ص ١٤٤). ويصفه المؤلف بقوله:  
"وصاحبي إن سر لا يدل بالشرب شيئاً  
وهو صديقي في الشرب إذا أقبل الليل عليه  
لم تكفه الزجاجة ولا الزجاجات من متق  
النيب، وإنما يشرب حتى يميز عن الشرب،  
وهو لا يميز عن الشرب إلا حين تميز يده  
في القدرج (ص ١٨٠).

ونأتي للحديث عن التناقض الوجداني  
وهو حب الشيء وكراهيته في الوقت نفسه  
فيقول: "وإن كنت أعلم أنني لدي من الوقت  
ما يكفي للنظر في المرأة ولأرى  
هذه النفس التي أحب وأكره أن  
أراها" (ص ١١٥). ويقول: "وقد  
عرفت قضاء الله في أمري فأنا  
رجل موكل بالجد واللهم معاً،  
أبلى اللذة حسنى أصل إلى  
أقصاء، وأبلى الألم حتى أنتهى  
إلى ضائقة، وأقبل على العلم  
كأنني لم أخلق إلا للعلم ثم أقبل  
على اللهو حتى كاتني لم أخلق  
إلا للهو، يتاح لي الفنى ويلم بي  
الفنسر (ص ١٧٠ - ١٧١).  
ويصف المؤلف كلامه عن إلين  
فيقول: "وطيل الحديث عن  
إلين مثبناً عليها حيناً، شاكباً  
منها حيناً آخر وأصفى معاسن  
جسمها ومعاسن نفسها دائماً"  
(ص ١٨١). وتغير علاقته بإلين  
فيقول عنها: "هذه الفتاة  
الخائنة التي كانت تسمى إلين  
والتي قد جعلت حقه ونسيت  
مودته وأعرضت عن حبه  
إعراضاً، وأخذت تكيد له مع  
الكلدانيين وتمكر مع الماكريين"  
(ص ١٨٤).

ومعلم آخر عن شخصية أديب حيث  
سيطرة الهو - قسم من الشخصية يتبع  
الغريزة - ووصف الأنا الأعلى: "إن نفسي  
قد نسيت حميدة وفراقها وملأها وبحيث  
منها أو كادت تمضي صورة حميدة القائمة  
في غرفتني" (ص ١٤٦). "قدن تنبع غرائزنا  
أكثر مما تتبع عقولنا" (ص ١٢٦). وأيضاً  
يتضح ميكانيزم الشهيم عندما يتكلم بصيغة  
الجمع: "قدن نتنهز القصر من نظري بها  
ونستمتع باللذة إلى أبعد غاية الاستمتاع  
حين نتاح لنا، لا نحاسب أنفسنا، ولا  
ننساها" (ص ١٢٤). وسيرف في الهو  
استجابة لميطرة الهو ووصف الأنا الأعلى

فيقول: "داعاً يا سيدي.... هأما الآن... إلى اللهو، إلى اللهو المجنون الذي لا يعرف رفقاً ولا مهلاً ولا تفكيراً، إلى اللهو حتى سيخسف العقل والجسم معاً، وحتى اضطر إلى الراحة ثم إلى الجسد المضطرباً" (ص ١٧٦-١٧٧).

ولا بد من الحديث عن أبرز الفرائض الجزئية \_ الحاجات الكاملة \_ لدى أديب وقد كانت النظرية حيث كان ينصح المؤلف بقوله: "هون عليك هذا المصير على المحاضرات فهي أهل غناء مما تظن وخير لك أن تقرأ من أن تسمع" (ص ١٨). وهنا نلاحظ ارتفاع النظرية لديه وهذا ما يفصر لنا انصرافه إلى القراءة وإدماحه لها فيفهم نفسه بقوله: "أني أنفتحت في الترامه وفي القراءة وحدها إجازة عيد الميلاد على حين كان الناس ينصرفون إلى ما ينصرفون إليه من بهجة وعيد.... وكنت أجد لذة في هذه الهالي التي أنفقتها مع الكتاب القدماء والشعراء على حين يهين الناس حياتهم ويجسدون من الذات والألام" (ص ١٧٤). ويصر المؤلف وصفاً لأديب فيقول: "وصاحب إن حزن لا يمدل بالكتاب شيئاً وهو مسرف في صحبة الكتاب يأخذ الجلد الضخم فلا يكاد ينصرف عنه حتى يزدرد أزيداً" (ص ١٨٠).

والحمية النفسية في اختيار الصديق: لقد أدرك أديب أنه دهمه الشكل وأن صاحبه \_ ه حسين \_ فاقد البصر وأن ذلك موقف مثالي لإقامة علاقة صداقة حميمة بين الاثنين، فله حسين أن يطلع على أديب، وأديب سيتقبل عامة صاحبه، وإن يكون بينهما حماسية الشعور بالقصور

اليليني.

ومع كل ما ألم به نجده يشعر بالارتباب والمرض واستبصار بالمصير فيقول قبل سفره إلى فرنسا: "أتبين أنك فهمت علي؟ ما أظن ومتي فهم العقلاء عن المجانين ومتى صدق الناس مثل هذا الهذيان؟.... إني لملك مجنون" (ص ١٨). ويقول عندما اقترب من تحقيق الهدف: "إني لأدنو من فرنسا خالقاً وجلاً شديد التشاؤم... لا انتظر خيراً ولا نباحاً وإنما انتظر شراً كثيراً وإخفاقاً شنيعاً" (ص ١٢٤).

خاصة:

تبين لنا من خلال تحليل النص الأدبي فيما يتعلق بالبطل \_ أديب \_ المطابقة شبه التامة بين ما كتبه أديب في رسائله وما يقول به علم الأمراض النفسية من أعراض جنون الاضطهاد والعظمة، وبين التفسيرات الميكوديدينامية التي تكمن وراء تلك الأعراض الإكلينيكية، وكذلك وضعت العلاقة بين إيديولوجيا المكان واضطراب الشخصية، فمصدر مصر مثل لدى أديب التشابة التقليدية غير المنظمة والدراسة الجافة بكتاب القرية والإحياء في الحب والانطواء لقلة الأصدقاء حيث قبض الشكل والمنظر. وفي القاهرة نرى أن أديب تحلل قليلاً من بعض آثار الماضي وعاش حياته على هواء تقريباً، وأما في فرنسا فقد نزع عنه ثوب الشريعة المحافظة والتقليدية لينظر في النساء والشراب وهذا ما كان ينقصه في القاهرة، وأما تعدد النساء والإسراف في الجنس فهذا وكأنه رد على مجزأ لفترة طويلة على رفض النساء له،

وعند حينه له، وزهدهن فيه، وبخاصة قصة حبه لآنية معه، فزاد أن ينتم من النساء جميعاً في صورة تعدد النساء والعلاقات باعتبارها أيضاً أحد أشكال العدوان والصداقة، ولآليات جدارته بيمين أمام ذاته وكبريائه. وأما إسرافه في الشراب فيفتق من بلاغة الأخرين فقد ظهرت على الأبداع الأدبي، وهذان مما دليل على التثبيت على المرحلة الفنية حيث الإشباع من طريق استشارة الفم، كما نلاحظ الحمية النفسية ولقد ظهرت في اختيار الصديق \_ الأعمى وهو طه حسين \_ حيث إن ذلك هو الشكل الوحيد الذي يمكن أن تتحقق فيه علاقة صداقة كاملة بين فيبع الوجه ورائد البصر الذي لن يتمكن من رؤية وجهه ولا شكل صاحبه، وعن هذين الاضطهاد والشك في الآخرين فقد ظهرت في رسائله للجامعة والصحف حيث الشكوى وطلب المون. وهذا ما المطمة كانت واضحة حيث يصف نفسه بأنه أديب مهم وشخصية فريدة في كل شيء تقريباً، واستخدم عدداً من الحيل الخطابية مثل التحليل \_ التبرير \_ حيث قدم لنا تبريراً لطلاق زوجته، ولكن الخاتمة في استئصال المرض. ولكن هناك بعض الأسئلة التي نحب أن نطرحها، ماذا لو أن أديب كان أقل - من حيث الشدة - مرضاً؟ وماذا لو لم يكن محيطاً في حبه الأول؟ وماذا لو لم يكن مدمم الشكل؟ هل من الممكن أن يكون أديباً ما يطلب على الظن أن لا،

© كاتب وباحث من مصر

## نوع الاضطراب والحمية



هوامش

- ١- لم يكن في وسع ولا في استطاعة هذا العمل أن يقدم تمريضاً شاملاً لكل المفاهيم النفسية الواردة فيه لكننا حاولنا بذلك نحيل القارئ إلى تلك الشروحات الإضافية للمفاهيم والتمريضات المتعلقة بالتحليل النفسي وعلم النفس المرضي التي قدمها العلامة الأستاذ الدكتور حسين عبد القادر ذلك التي سيجد فيها كل الغناء، حسين عبد القادر (١٩٧٤)؛ العلاقة بالموضوع كما تظهر في الميكودراما لدى مرضى الفصام، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة عين شمس، حسين عبد القادر (١٩٨٦)؛ العلاج الجماعي والميكودراما دراسة في الجلسات العلاجية لمرض فصام البارنوا، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة عين شمس، حسين عبد القادر وفتح طه وشاكر قنديل ومصطفى كامل (١٩٩٣)؛ موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، ط ١ دار سعاد الصباح، الكويت، حسين عبد القادر ومحمد التالبي (٢٠٠٢)؛

- ٢- طه حسين (١٩٩٨)؛ أديب، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- ٣- أحمد عكاشة (٢٠٠٣)؛ الطب النفسي المعاصر، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، (ص ٣٩٦).
- ٤- ريتشارد م. سوين (١٩٨٨)؛ علم الأمراض النفسية والعقلية، ترجمة: أحمد عبد العزيز سلامة، ط ١، الكويت، مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع، (ص ١٦٦-١٧٧).
- ٥- American Psychiatric Association (1994): Diagnostic And Statistical Manual Of Mental Disorders (D.S.M. IV), American Psychiatric Press Washington Dc.
- ٦- سيلفانو أريتي (١٩٩١)؛ الفصامي: كيف نفهمه ونساعد، دليل للأسرة والأصدقاء، ترجمة: عاطف أحمد، سلسلة عالم المعرفة عدد ١٥٦، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (ص ٢١-٢٢).

ولدت آن تايلر في ميسينا-ابوليس، مينيسوتا، لكنها نشأت في ساوث كارولينا، كان والدها فلويد تايلر، وهو كيميائي صناعي، ووالدتها فيليس ميهن تايلر، وهي موظفة خدمات اجتماعية. قبل الاستقرار في راليه بساوث كارولينا، عاشت العائلة بين مجتمعات الكونكرز المختلفة في الجنوب الريفي، وقد شكّلت تلك السنوات خلفيةً للكتابة الأدبية الجنوبية عند تايلر، وهذا ما يمكن لمسه في أماكن قصصها. إلى جانب ذلك، تأثرت تايلر بالكتابة يونورا ويلتي، التي صورت المسيحية كما عاشتها في طفولتها.

تقلت عائلة تايلر عدّة مرات بحثاً عن مكان مثالي لتربية أطفالها. في عام ١٩٤٨، عندما كانت آن في السادسة من عمرها، عثرت عائلة تايلر على مجتمع سيلو، قرب بورنسفيل، في جبال ساوث كارولينا. وكان أفراد هذا المجتمع يعيشون ضمنه على أساس العمل المشترك. في سيلو، عاشت عائلة تايلر في بيتها الخاص، وقامت بتربية بعض الماشية، واستخدمت تقنيات الزراعة العضوية. تلقى الأطفال دروساً في الفن والنجارة والطبخ. وقد ارتادت آن أيضاً مدرسة عامة محلية صغيرة في هارفارد، وطبقاً لأحدى الحكايات، عندما كان مدير المدرسة يضطر لأخذ إجازة قصيرة للاعتناء بابنته، كانت آن تتحمل المسؤولية في المدرسة طيلة غيابها.

بدأت آن بكتابة القصص عندما كانت في السابعة من عمرها. وأغلب هذه الكتابات المبكرة كانت تتعلق بـ "ثلاث محظوظات جداً كان عليهن أن يذهبن غرباً في عربات

تنتمي إلى تلك السلالة الأدبية التي

تتحدث من جين أوستن

أن تايلر.. همسوسة بجرار العائلات

ومشاكلها وإعلامها المهدورة

ترجمة: مروان حمدان

الروائية والقاصة الأمريكية آن تايلر أدتاً حادة للحوار وميلاً إلى الشخصيات القريبة من الواقع، وهذا جعلها

تُعتبر

تحتل بمديح نقدي كبير. تقع أحداث العديد من روايات تايلر في بالتيمور وتركّز على صوائف الطبقة المتوسطة، أسرارها وطموحاتها وأحلامها وأزماتها. ومن بين روايات تايلر المشهورة رواية "سانح بالصدفة" (١٩٨٥)، التي تم تحويلها إلى فيلم لقي نجاحاً كبيراً، إلى جانب روايتها الفائزة بجائزة بوليتزر "دروس في التنفس" (١٩٨٨).



تايلر



تريد استعادته. ومثلما هو الحال في العديد من روايات تاييلر، الشخصيات في الرواية متردة في الهروب من حياتها الناضجة. وفي هذه الرواية تعيد تاييلر التأكيد بأنه مهما كان ما يحدث فإن الحياة تستمر.

من ناحية أخرى، تظهر رواية تاييلر السادسة عشرة "زواج غير ناضج" (٢٠٠٣) أن النزاعات المحلية تميل إلى أن تمتد عبر عدة أجيال. يتزوج مايكل أنتون وبولين باركلي أثناء السنوات الأولى من الحرب العالمية الثانية. ويضيق انحلال زواجهما عقوداً من السنوات.

في عام ١٩٩٩ حصلت تاييلر بجائزة الهوليتز عن روايتها "دروس في النقص"، التي تحكي قصة شخصين ظلاً متزوجين ثمان وعشرين سنة. مايجي موران متفائلة دائماً وجريئة. وهي متزوجة من أيرا، وأما لكل من ديزي وجيسيبي التي لم تكمل دراستها في المدرسة الثانوية. في يوم صبي مشرق يذهب أيرا ومايجي بالسيارة إلى جنازة زوج صديقة حميمة لمايجي. وخلال سفرهم الذي يمتد على مسافة تسعين ميلاً، تستكشف تاييلر مشاكل الزواج والحب والسمعة. "إن تاييلر تحب قصص الحب، مع أنها في أغلب الأحيان تفصل احزان واضطرابات حالة اندماج الحب. إنها تحب حفل الزفاف وجميع الطرق التي تختطف بها حفلات الزفاف عن بعضها، وتحب تدمير حواصن أحاسيس الأطفال."

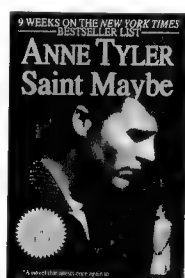
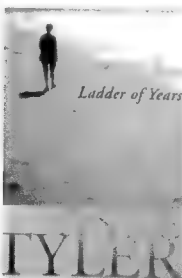
وتعجب قطع أثاث البيت. ورغم أنها متدلة، إلا أنها تحفل بالعصية، تلتذذ وتشتي أي شيء، طالما أن العائلة تظل متماسكة. تريد شخصياتها أن تزوج بشكل معقول، وأن

دنيوية. تستكشف روايتها "عشاء في مطعم الحنين إلى الوطن" (١٩٨٢) التوترات داخل إحدى العائلات - والعائلة بالنسبة لتاييلر هي مساحة المركبة الأساسية في المجتمع كله. تتم رؤية الأحداث في هذه الرواية من منظور كل فرد في العائلة تبعاً. جميع أطفال بيدرل كودي تال تال لهم وجهة نظرهم الخاصة في ما يتعلق بها - إنها بالنسبة إليهم إما قاسية بشكل عنيف، أو كثرية الشك، أو راعية لهم. يدير الإبن الأصغر الشارد النحس، إزرا، مطعماً أخذت الرواية عنوانها من اسمه، حيث يجتمع فيه زوج بيدرل وأطفالها للمساء بعد جنازتها.

حازت رواية تاييلر "سائح بالصدفة" في عام ١٩٨٦ بجائزة دائرة نقاد الكتاب الوطني، وتم تحويلها إلى فيلم في عام ١٩٨٨، من إخراج لورنس كاسمن وبطولة وإيام هيرت وكالين تيرنر. البطل في الرواية هو ماكسون تيري، الذي يكتب أدلة سياحية لرجال الأعمال الذين يكرهون السفر. بعد مقتل ابنه، إيثان، في مجمع للطعام السريع، تهجر زوجته سارة، فيقضي ماكسون وقته في الطائرات، صديقاً على الروتين. كان يصادق على الطائرات، عندما يكون الطقس هادئاً، لا يمكنك أن تمنع برحمتها. ويمكن أن تدعى أنك تجلس أماً في البيت. كان المشهد من النافذة دائماً نفسه - هواء ومزيد من الهواء - والمكان داخل إحدى الطائرات لا يمكن استبداله هليلاً بالمكان داخل أي طائرة أخرى. يشتت روتين ماكسون عندما يلتقي موريل بريتشيت، وهي مدربة كلاب، وابنها الشاب ينتقل ماكسون للمعيش مع موريل، لكن سارة

مفطاة. كتابها المفضل كان "البيت الصغير" لفرجينيا لي بويرن. وقد قالت أن لاحقاً بأن ذلك الكتاب جعلها ترى كيف يسير العالم، كيف تتدفق السنوات ويتغير الناس، ولا شيء يمكن أن يظل على حاله أبداً. في التاسعة عشرة من عمرها، تخرجت تاييلر من جامعة ديوك، دورهام، في سلوات كارولينا. وكانت خلال وجودها في هذه الجامعة حازت مرتين بجائزة أن فليكسنر للكتابة الإبداعية. أول قصة قصيرة منشورة لها هي قصة "كورا" التي ظهرت في مجلة جامعة ديوك الأدبية "الأرشيف". وبعد التخرج عملت آن في الدراسات الروسية في جامعة كولومبيا. وقبل أن تستقر في بالتيمور، التي كانت موطنها لمعظم سنوات نضوجها، عملت تاييلر مسنفة لمؤلفات في جامعة ديوك، تظلم الكتب القديمة من الاتحاد السوفيتي. كما عملت في المكتبة القانونية لجامعة ماكجيل. وقد تزوجت آن في عام ١٩٧٣؛ ورزقت هي وزوجها بابنتين. ظهرت تاييلر ككاتبة لأول مرة مع رواية "إذا كان الصباح سيأتي" (١٩٦٤). وهي رواية تصور شاباً يدعى بن جو هوكس، يعود من كولومبيا إلى ساوث كارولينا ويحاول شق طريقه الخاص في خضم التوقعات العائلية. يعلم بن أن أباه كان يعيش بالتناوب مع زوجته وعشيقته، وأن جدته تزوجت جده بالرغم من أنها كانت تحب رجلاً آخر. وأخيراً يكون على بن أن يقرر كيف يستمر في علاقته مع صديقته السابقة.

في عام ١٩٦٧ أصبحت تاييلر كاتبة متفرغة. وحازت في عام ١٩٧٧ بجائزة من الأكاديمية الأمريكية من روايتها "أملاك





ترمي بعضهم البعض" (إدوارد موغلاند - نيويورك تايمز).

في القديس ريم (١٩١١) تعاملت تاييلر مع موضوع الذنب داخل عائلة خير سائلة تنتمي إلى الطبقة المتوسطة. بعد موت أخيه الأكبر داني وأرسلته التي قتلها الحزن عليه، يشعر داني بأن بائنه الذات، يعتني بالأطفال الذين أصبحوا أيتاماً، بالإضافة إلى والدته، ويسمح في نظر أصغرهم "للك انتباه". السيد انظر إلى كلا الطريقتين، القديس ريم، أما "سلم المنوات" (١٩١٦) فهي قصة حول امرأة تهجر زوجها وعائلتها بحثاً عن حقيقتها. وتدون كوكب مرجع (١٩٨٨) حول بارزاني غيبتين، بعد موت جانج سابق، ومضائل بشكل مرنسي، ومطلق، بنو ابنه أويل، باستثناء الثانية المتشككة، مثل أمها. يقوم بارزاني بمساعدة كيار السن من خلال منطحة اسمها "استاجر من ساندك"، لكنه مستشار بشأن ما الذي يجعل وجهه الناس أكثر فضيلة من غيرهم. "أحسب مسهنة إليه، ولكن لم يحضر أحد ديكاً رومياً. هناك قطعونا فرح ووجاء مارشالو من البطاطا الحلوة، وكعكة صنعت في وهاه موهافي الخرفي، والصموية تكمن في ما يلي: إذا كانت الحلوى هي الوجبة الرئيسية، فمن الصعب معرفة متى سينتهي العشاء" (هيداري سائل، ذا نيويورك ريفيو أوف بوكس ١٩٨٨). في رواية "في الماضي عندما كنا كباراً" (٢٠٠١) تكشف أم لمائلة كبيرة، في ريبكا دافيتش، بأنها تحولت إلى الشخص "خطأ". ريبكا هي جثة عرضة ولطيفة ولها غمازات على وجنتها، يجتاحن فصيلين من الشعر الجاف الممتلئ يتوجان تقريباً بشكل أفقي من الوسط. إنها لا تعتقد أن الوقت فالت لقيام بتغييرات ومحاولات للتحول

على ذاتها - الحقيعية من خلال ماضيها. تصور أغلب روايات تاييلر في بالقيصور، ميريلاند، حيث ويتألمون رولاند بارك هو أيضاً أحد الأمكان التي تمسح فيها شخصياتها، ومن

بينها ماكون ليري في رواية "سائع بالصندفة" وديليا غريغستيد في "سلم المنوات" وعائلة بيك في رواية "البحث عن كاثية". أما موريلل برنتشيت في "سائع بالصندفة" وعائلة تول في "عشاء في مطعم الحنين إلى الوطن". وريبكا دافيتش في رواية "في الماضي عندما كنا كباراً" فتكلم يقهون في تشارلز فيليج. يقع المشهد الافتتاحي لرواية "سلم المنوات" في رولاند بارك، وهو خلاصة الطبقة المتوسطة العليا في قمة مجدها.

إن آن تاييلر، المنتجة والتي تتمتع بموهبة تهبو سهلة في وصف الأفراد من الناس، يمكن وصفها بأنها روائية محلبة، روائية تنتمي إلى تلك السلالة الأدبية التي تتحدث من جين أوستن. إنها ليست مهتمة بالطلاق أو الخيانة، بل مهتمة بقيمة الزواج - ولكن ليس في ما يتعلق بالزواج من عزلة وجفاء وعزل واعتبار أية مخاوف مصيرية أخرى، لكنها مهتمة بالتحفظ الرومانسي، وتشتمل الأطفال ومسؤولية علاقات الأبناء بأبويهم. إنها بؤرة صاخبة معمومة بالنسبة لكاتب أن يختار خلال ثمانينيات القرن العشرين، وعلاوة على قدرة تاييلر في تلك الحقبة المتخفية أن تكتب بشكل جيد حول روابط الدم والجنازات العائلية والصداقات القديمة أو الآثار المسببة للحب الفضائل وعلاقات الحب الجامدة أو حالات الزواج غير الملائمة التي لا يمكن إصلاحها أو إنقاذها. إن رؤيتها لطيفة وحكيمة ومتعددة الأغراض، وبعد مرورها على كل مجموعة جديدة من الشخصيات بظلال الكاتب، ومطلو غزير من التفاصيل، تميل تاييلر إلى التوصل إلى مجموعة من النتائج حول تلك الشخصيات كنوع من الموقف الوسط بين جميع الأطراف.

ينصب اهتمامها على المائلات، ولا تهتم

بمن يجنون خارج العائلة، ورغم ذلك فإن الضعف والتوتر لدى الناس هو ما يشير عطفها. إنها مسؤولة بجراحهم، بمشاكلهم، بأحلامهم المهدورة ولطموحاتهم النهازرة التي جعلتهم مثقلين في حياتهم، لأنه ليس الجانسون عن العائلة هم الذين يحطمونها في أغلب الأحيان عندما يدرك أفرادها في التكاسل وعدم التفاعل مع مشكلة محورية، ونادراً ما يتولون أنهم قدسوا الأمل، وإنما ما يؤدي إلى ذلك هو الإبحراف عبر دورة الأيام دون أي اهتمام أو محاولة لردم الهوة.

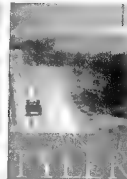
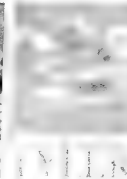
لذا فإن تاييلر تحب الوسطاء، مثل إليزابيث في "مفتاح الساعة" (١٩٧٢)، وموريلل في "سائع بالصندفة" ومانج موران في "دروس في التنفس". وإذا كان الوسطاء غير كافين لبعض الأشياء تحدث، فإنها ترمي بصادفة حمل أو حفل سبسي غير متوقع أو موت في العائلة، حتى يكون على أفراد العائلة الاجتماع ومواساة بعضهم البعض. إنها تدفع الأحداث إلى الناس الذين لا يريدون أن يحدث أي شيء لهم، الذين يخافون من رنة الهاتف لئلا يكون عليهم الذهاب وإخراج ابن لهم من مركز الشرطة. إنهم أناس متمولون على فكرة أنه إذا كان علي أي شخص أن يتحرك فإن ذلك يعني عادة أنه سيقتد عمله. أنهم لا يحصلون على ترفعات، ويتسكبون بما لديهم. ومع أنهم في قديم الزمان نظروا إلى أعلى السلم، إلا أنهم الآن يتجنبون بشكل رئيسي الانزلاق إلى كسالة مثل الإفلاس أو مرافق بدأ يتعود على شرب الكحول، أو شجار بين الإخوة والأخوات الذي يخفقون أو يضرون بعضهم البعض، إنهم يتمسكهم بدرجة أدنى في الطبقة المتوسطة، يكونون مستأجرين بيوتاً لأنهم ورثوا بيوتاً رثة، وليس لأنهم أغنيى من أصحاب البيوت التي يعيشون فيها، وظلون مرتبكين ومحتارين حمال للتوعية المحظونة للقرارات الرئيسية في حياتهم أو في حياة الآخرين، وخصوصاً كيف حدث أن تزوج الأشخاص؛ شهر أو اثنين من النشاط الأسمى المشهور يؤدي إلى سنوات وسنوات من الجمود.

ومهما كان ما تدرسهام له تاييلر فإنه سيكون فعلاً



على وجهها، وبعد ذلك قالت: أمي؟ هل كانت هناك لحظة وأعية معينة في حياتك عندما قررت قبول بكونك عادية؟

إن الحدث الرئيسي في الرواية هو رحلة تمتد على مسافة تسعين ميلاً يقوم بها مساجي وأبنا من بالتيمور، التي تميل



اجتماعاً وفاسياً قبل أن يتحول إلى فعل تمويضي. "مسافة حقيقية" أخيراً، يمكنك أن تقول، هذا ما نقوله مساجي لنفسها في رواية "دروس في التنفس" (يشير عنوان الرواية إلى التحفيزات التعليمية المختلفة التي ترافق حالات

الحمل المعاصرة). إن مساجي، التي تفاجئها الحياة، والتي لم تتطهر شهر العسل، تصبح عامل تأثير فاسد، إنها لا تتردد في الوصول عبر المقعد الخلفي إلى زوجها، أيرا، وهو يقود السيارة. وقد عملت ما بوسعها لكي تحدث عملية ولادة جنينها بعد أن أوقفت فتاة عمرها سبعة عشر عاماً اسمها فيونا عند باب صناديق الإيجاز، وقادتها إلى الزواج من أبنها، جيسي، الذي هو والد الحفيظة للطفل، وهو مثل فيونا، هجر دراسته في المدرسة الثانوية. إن دوافع مساجي مختلفة دائماً، فهي تريد أن تحصل بشدة على ذلك الطفل الرضيع الجديد في بيتها الحالي من الحياة، وتتبع في جمل الزوجين الشابين فيضمها في الشرفة الجاورة، بينما تمنع الطفل الرضيع وسريته في غرفتها. إن جيسي، وهو يرتدي الجينز الأسود، يتطلع إلى أن يكون نجم أغاني الروك لكي يهرب من الكدح الذي لا طائل منه وهو يرى مصير أبيه في متجبر لإطارات الصور. أوقفه التصديق بأنني ساموت مجهولاً هذا ما يقوله جيسي لأيرا (لكنه يقوله بعد لسانه سنوات كيان في متجبر). أما فيونا، ويعد الشجار الحملي، سرعان ما تنقل إلى بيت أمها - السيدة ستاكي الخيفة - حيث تبنيها مساجي لتجسس على الطفل.

مساجي امرأة جموورة وحريصة وتضرب في عاداتها في كشف ألبها إلى كل قريب يمتد إليها، وهذا من الطبيعي أن يفاجأ أيرا، الذي وصل إلى مرحلة يمكن لماسي معها أن تحسن بمزاجه فقط من خلال أغاني الخمسينيات الشعبية التي يصفر بها. بالإضافة إلى الصفيح، فإنه يجب سروره في لعبة "المسوليتير". لقد كان يعلم بالعمل في مواقع متقدمة في عالم الطب، لكنه بعد أن تخرج من المدرسة الثانوية، أتى والده، الذي أصبح يشكو من مشاكل في القلب، بمسؤولية العمل العائلي بالإضافة عليه، بالإضافة إلى واجب إسناد أخين غير عاملين وغير صالحين

للزواج. لا يزال الأب والأختان يعيشون مما يوفره لهم المتجر. كان أيرا يلاحظ هباء الجنس البشري، كان الناس يبتزون حياتهم، هذا ما أخبرته الثقافة أو الطموحات العقيمة أو الأحقاد المرة طويلة المدى... كان هو في الخمسين من عمره، ولم يبق له أن أنجز عملاً واحداً تاماً ذا أهمية. وكرد فعل، أصبح أيرا في وقت فراغه مهووساً بكفافة الحركات والآلات والمداير والمعدات، ينهم ويدرسها في بيوت الناس الذين يزورهم هو ومساجي، أو أنه كان يتنفس في ألعاب "المسوليتير" التي لها كتاباتها أيضاً.

أما مساجي، على خلاف، فتعمل تلمساً بمساعدة كمساعدة في بيت للمسنين، وهي وظيفة بدأت العمل بها عندما أنهت دراستها الثانوية. أما كرتهاا المشغلة بأن أبنها سيكون زوجاً وأباً جيداً فتسند إلى ذاكرتها عندما كان يطعمها الحساء بملقحة في إحدى المرات عندما كانت مريضة، لكن أيرا يتخذ، بشكل أكثر واقعية، وجهة نظر خائبة الأمل جيداً تجاه جيسي، ويراقب ديزي بصمت، ديزي هي ابنتهما التي بدأت بالذهاب إلى المرحاض وحدها عندما أصبح عمرها ثلاثة عشر شهراً، والتي عندما أصبحت في الصف الأول صارت تستيقظ مبكرة بساعة حتى تكوي وتزين زيفها المرمي، إنها الآن تعيش بعيداً عنهما وتذهب للكنيسة. أما بالنسبة إلى مساجي، فهو لا يزال يحبها، لكنه يقتصر لها التذكرة التي قالتها أن لاتتزوج (استهتك وإستم القهوه). وهي تفكر بدافع من الفيرة أنه كان على أيرا أن يتزوج من أن لاتتزوج كما أنها تواجه قلقاً أيضاً من السيدة المثالية - وهي والدة أحد أصدقاء ديزي في المدرسة، والتي تقضي ديزي معظم أوقاتها في بيتها منذ فترة قريبة حدثت ديزي في مساجي لفترة طويلة جداً مع ذلك التغيير للتدش

الرواية

فيها معظم شخصيات تايلر الروائية، إلى بلدة ريفية في بينسلفانيا، حيث تقوم زميلة لماسي من المدرسة الثانوية بتنظيم جنازة مهينة لزوجها، الذي كان مندوب إعلانات اكتشف أنه مصاب بورم في مفاصله، في أن تكون الجنازة شبيهة ب حفل زفافها عام 1966، مع قراءة لمقطوعات من تأليف جبران خليل جبران، وأن يني أيرا ومساجي أختها "حب امر عظيم" تؤدي إضراباتا الذكرات التي تصطب بشرتها الجنازة بعماي إلى أن تصرف بشكل غريب، حيث تجمل أيرا يضع بطاقاته جانبا، ويضاجعها في غرفة نوم سيرينا أثناء حفل الاستقبال، إلى أن تضبطها سيرينا وتطردهما خارجاً.

إن تايلر، التي ولدت في عام 1961، تتعامل في كتاباتها مع قيمات تبدو متناقضة للوهلة الأولى، غير أن هذه الكتابات تتمتع في شخصيات مثل لاعبي "المسوليتير" - مستعطي العمر والأجساد المتفخين، والأشخاص غير المتزوجين الذين يفكرون إلى الحياة المعاطفة، والأخوات أو الأخوة الموقين، والرافقين التزويج الذين هم في عجلة من أمرهم ويسمون وراء الشجرة المبرية، والأطفال الصغار سيئني الحظ الذين يربهم والدان غير صالحين لمخروج روايتها "مسافة مسماوية" (1966) حيث الأشخاص المزعزون هم وحدهم الحقيقيون، ويملكهم أن يضربوك بحقيقة الأشياء.

(مصادر الترجمة: موقع كتب ومؤلفون، صحيفة نيويورك تايلز الأمريكية)

\* كاتب ومترجم عربي  
(marwan\_hundun70@yahoo.com)

## أبو العلاء المصري - ذكراة

• حسان الجودي \*

### ١- ذكراة طفولة

تطريز النساء، مدينة الأقزام، أصناف التمور  
مثالب الشعراء، حك الناي بالأعراس  
والرقص الوجودي الغريب  
شاهدت ألف عوالم مسحورة  
فوضعتها في جوربي الثاني المعبا بالزبيب  
هل كان حلما ما رأيته؟  
يقول لي ملكي باني أستطيع النوم فوق القيمة  
البيضاء

قلت: أريد أُمي  
كوز الكفّين جاء بموقد  
قال انتبه للنار كيف تحنّ، قلت يميني وخز  
الذهب  
قال انتبه للنضوء كيف يحنّ، قلت يميني  
حقق الفراش  
بكى كما لم يبك من قبل، اعتليت سحابة  
أخرى  
فلم أبصر سوى عنق الغراب يلف ذاتي بالسواد  
وسمعت همهمة عن الجُدُرِ  
خبات الجوارب جيداً تحت الوسادة  
ثم عدت إلى السحابة حاملاً بعض المواد

### ٢- ذكراة شبابه

بين اختناني بالقسييدة، والتوحيد، شارع  
الأفكار  
يعبره الرعاة بحكمة النص القديم  
أنا - جديد - قديم - كلّ نصوص أسلافي ولكني  
غريب عن مزامير الرعاة المسمرين  
أحتاج أن أمشي قليلاً كلما رحلوا  
هنا فوق الجدار أصابع امرأة  
أحسن بطعم نعناع على شفتي  
فأسرع طائر للننع أغسل ما تبقى  
ما تبقى... حكمتي الخضراء تبصر في الأنوثة  
معبراً للموت، لا...

أنا لست معتاداً على هذا اليقين  
شكّي يعلمني العراة قبل زرع الياسمين  
شكّي يحاورني.. اقترِبْ منها قليلاً  
ناقش الأجراس في الكفّين  
والأعراس في الشفتين

في حجرتي ملك يسامرني طويلاً  
ماذا حفظت اليوم من سور؟  
وما أضناك شيخك بانتلاوة؟  
هل رأيت حمامة خضراء فوق السطح؟  
هل أحببت ما طبخته أمك من عشاء اللحم؟  
كان يريدي أن أغضض العينين كي أحصي النجوم  
وما عليها من نواهد  
كنت أضحك من سذاجته،  
أغافل، أداهب باطن القدمين، أقرض خذ  
وأنام من تعبي قليلاً...

ملكى جميل مثل أُمي، صارم كابي  
حزين لا يحبّ اللهو، يبكي كلما أذيت قطعاً  
مرة، أحببت أن أوتاح من همساته  
فركضت حتى آخر الدنيا  
وجدت سحابة، فصعدت. تعني كانت الأرض الصغيرة  
لم أخف، وجلست أكل فستقاً، وأنا أمتع ناظري بالغيم  
والأشجار  
والشيطان والأطفال والكتب الكثيرة والدمى  
ثم انتبهت إليه قربي جالسا، بعباءة بيضاء  
قال مطمئناً: سنظل أسبوعاً هنا..  
فأملأ سلالك يا صغيري وابتهج  
لم أكثر! لكلامه، راقيت نجما ساقطاً  
أمسكت شمسا تختلج

أربكت بستاناً بأحجارى، وغطيت القباب بفستقي  
واصطدت ألوان الطبيعة كلها، خباتها في جوربي  
كانت أمامي خيمة قد خلتها  
شاهدت أطفالاً، شيوخاً، ساحة الحرب الأخيرة  
مهرجاناً للملوك، صناعة الخمر الممتق، دارة الفقهاء

حاول أن تلامسها لتكشف معدن الخلق الثمين  
لا لست مضطراً إلى حسم المجازي  
سأحمل الأفكار مثل حمامة مقفوعة العينين  
ثم أعود بالقش الجديد إلى كموفي  
ألقصيدة أجمل الحراس للنبح الطليق<sup>١</sup>  
وأنا وراء قصيدتي أمشي بعكاز ابتكاري للطريق

### ٣- ذاكرة كهولية

(جسدي خرقه تخاطب الأرض هيا سيد الموالم  
خطني) (المري)  
جسدي يخاطب إلى التراب  
وكل يوم أسمع الإبر العجولة وهي تعمل  
ماذا سأكتب كلما أحسست وخزا في جيبيني؟  
تضعه الأوراق في موتى البذور لكي يصير النخل أجمل  
ماذا سأكتب كلما أحسست وخزا في عيوني؟  
في الغمام البكر تختلط العناصر لا أرى شيئا  
ولكني بكيميائي أحوّلها إلى لغة ترتل  
ماذا سأكتب كلما أحسست وخزا قرب صدري؟  
يعرف القلب اتجاه آخر يمشي إليه  
فضممتني يا موت حتى تصبح الطرقات أطول  
ماذا سأكتب كلما أحسست وخزا تحت عكازي؟  
أنا المشعون بالبرق العظيم، سعادتي قبر عميق  
فيه أسمع ما تقول الكائنات  
وفيه أصهر كل رؤيا بالضياء  
وفيه أبصر من جديد  
ليتني طفل لأحيا من جديد  
كنت أختار البداية ذاتها، لأصير أكمل<sup>٢</sup>  
كنت اقتربت من النهاية ذاتها  
جسدا يعود إلى التراب حديقة  
أشجارها تمشي مع التاريخ إبطا تحت إبط  
أيها الموت السريع بصك غفراني تمهل  
أحتاج بعض الخبر والإطراء  
خمس دقائق أخرى  
رغيفا يابسا، ملحا وماء  
خمس ثينات، وخمس قصائد ليست تؤجل<sup>٣</sup>

<sup>١</sup> شاعر من سوريا

ولكنه لا يطير بغير جناحين.  
وأنا مثله أطيّر كما الطير  
لا أرفع الخفض أو أكسر الفتح أو أفتح الكسر  
بل أخذ العسر باليسر  
ولست أضيق السكون  
أنا ما أنا..  
وليكن ما يكون.

## نور القميدة

• د. إبراهيم الخطيب \*

### قافية حافية

منذ زمن سكنت أصابعي  
عن العد،  
القلب مسبحة النبض  
توقف عند شمسك ظلي  
وظليلي  
يا قافية حافية  
تلبسني  
أجمل ما لم أكتب  
صوتك وحده  
ما يحمل شاهي على شرفة البوح

أنا في الزمان المضارع  
كنت أقارب نفسي،  
تداركت أنني أجتهد من فضاء مديد،  
حينها قال لي:  
تهجأ قصيدة حبك.  
قلت له: أمن قبل أن تتكامل،  
فقال:  
لديك الذي يتوافر من رجز المفردات.

فقلت له: أنت ما أنت  
دعني على كلماتي أمزج منسرحاً.  
القصيد هوى،

وفي سكرات الكتابة  
قد تستعير الكناية بعض المجاز  
وننحو بلا نحو، لا نمنع الصرف.  
نضم المثنى، نوحّد قلبين في جملة،  
ننثر القبلات زحافاً.

من الصدر للعجز دون روي.  
فقال: اختلفنا إذن.  
فقلت أموسقه مثلما قال عنه الخليل ابن أحمد،  
وقد أتجدد.

فقال: تميل مع الريح،  
فالريح لا تقبل الوزن  
تلم الضباب على الرمل  
وتتركه في السماء مبدد.  
وإذا تستحيل سمانى أقل انكاساً وزرقة،  
أعود هنا لنودي دمي  
وأقفو القصيدة بالنبض.  
يغد الخطى بالتفاعيل،



## وقت

في وقت الشدة  
تمتد المدة،  
فراق حبيبي نار حمراء،  
والقلب يعاني برده،  
وأنا أعرفك اليوم فأني غدٍ بعده.

## مساء

كل عصر بدون وجهك عسر  
ومساء بلاك ليس يُضاء  
ما غنائي إلا لأنك وحبي  
سبب الشعور أنك الإيحاء

## إملاء القلب

قد يتعب منك الإصبع.  
يأخذك الإعياء،  
تجمع أوراقك  
تذهب..  
قد ترجع أولاً ترجع  
حبيبي يأخذك الإصغاء  
إلى قلبي  
يختلط عليه الإملاء  
يطلع ما لا يسمع.

♦ شاعر الغداني

## تسألني

قلت منذ التقيتني لم تبح لي  
بقصيد، هل طلق الحبر سطره؟  
بل دمائي تفيض فيك حنيناً  
وحياتي من دون عينيك..  
مرة  
وإذا لم تطرزي نبض قلبي..

بقوافيك..  
كيف يكتب شعره؟

## نجوم

كل هذا الجفى  
لا شيء بين السطور  
خريشي..  
خريشيني  
على أضواء  
كل هذي الرعود الوعود، إلاه بعض الرذاذ  
أي ملاذ  
إرحمني مدحفاً في تمنيه  
حتى العياء.  
إلاه رجفة ماء

اسمحي لي أن أظل أحلم بك  
ظلي سلمى إلي..  
علي.. حوائي..  
ظلي الدوي.

## لوغيمة

كل هذا الصفاء  
ماذا بقيني  
من الشمس؟  
أيتها الغيمة الجاحدة.  
هبي ولو مرة واحدة  
سقى الله فصل الشتاء.



## مساء لوجهها البعيد

\* طالب همـشاش \*

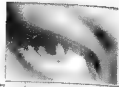
أسمعيني.. الأحياء غابوا  
ومجّت رفوف البمام.  
عانقيني لألصق قلبي بقلبك في لحظات الوداع  
وأبكي على حفرة وضريح!  
فخيوط العذابات تمتد ما بين صدري  
وصدرك أوتار ريح.  
غصة غصة تتمزق أصداءها وتموت  
تتلاشى كخفقة قلب ببيعة صوت  
ليت عينيك لا تدمعان  
ليت أيدي البنات الصغيرات  
يفسلن جرحي وأغشيتي بأصابع من بيلسان!  
ليتهن يضمدنني بضفاثرهن  
إذا شحبت أسيات الشتاء  
على نفسي الغاشية!  
قللت للمرأة الراهبة،  
السلام على قمر الحزن فوق القناطر  
لا توقظيني من الموت  
من سمته المشتى هي سامة ناي!  
ميتا سأعود إلى قرية  
شاخ أيلولها الكمل  
فانظريني على شرفات مواويلك العالية!  
زمناً من دموع  
ولا تتركيني لسحر المساعات  
إن الكمادات تسبخ أسبانة في أساي!  
زهرة.. زهرة تكبرين  
دمعة.. دمعة تسقطين  
من شجيرة ورد  
والكهولة وحشة ريح ويرد  
تلفح الأوجه الغاشية  
رذت المرأة النادبة،  
مسحة الحزن في ناظريك  
ترجع الدمع مني إليك  
والغيب يبعينيك خيط بكاء  
قللت في وحشة وأستياء،  
ذات يوم سيأتي إلى عزاتي الأصدقاء  
سوف يأتون مثل غناء قديم الصدى  
ليزيلا عن القلب وحشة هذا المساء

\* شاعر من سوريا



قللت للمرأة  
غارق وجهها في أديم المساء،  
أنت زهرة هذي الدموع  
التي تتساقط في القلب  
لكنها الآن ذابلة في إناء!  
فارهمي ناظريك إلى منبع الدمع  
إن هؤلاء يغم ويبكي!  
وعينك عند مغيب البحيرة وردتان  
أشعر الحزن مرتعلا فيهما  
كحمام الغروب  
وأحسن مئات القلوب  
تترقق طيبتها بالحنان  
في ارتعاشة عينيك  
ذات الأسى والراء!  
وأحسن بأن الكمان  
سأكتا خلف نافذة أطفأتها السماء  
يتكدأ أحزانه القاتلة  
قللت للمرأة الشاكلة،  
يا وفاء!  
أسمعيني الأنشيد في الليل  
حتى أنام





## امراة من سيليكون

تخيل ان تصنع امرالك....

اليس هذا هو حلم كل الرجال، والأسطورة الأولى وإية الرب على الرجل حين خلق له من نفسه امرأة لتهدأ برآكين روحه وثورة جسده، فكان اكتماله منه وله كما تقول الحكاية المتهتة.

لكن ليس الأمر كذلك دائما، ففي احيان كثيرة يكون اختاركك خائلا وتكتشف ان امرالك ليست حليمك فتعود روحك لتشرها المستحيل بعد ألم وحزن ورغبات مشروخة كثيرة.

وتبحث من جديد، لتكتشف في النهاية انك كنت تطارد خيط دخان وسحابة مبهثرة.

المرأة... حلم الرجل المستحيل ووهمه الأكبر.

ونعود للسؤال الأول، هل من الممكن ان يصنع الرجل المرأة الحلم التي يتمنى ويطارد؟

الإجابة نعم، فقد حلت الثورة الرقمية هذه المعضلة وجعلت من الخيال إمكانية ومن المستحيل واقعا ممكن التحقق، وذلك من خلال استخدام فنون الجرافيكس والتحرك وثورة الأبعاد الثلاثية.

فقد قام بعض مبرمجي الكمبيوتر قبل مدة ليست قصيرة بصنع المرأة الحلم، مطلقة الجمال، مطلقة الرقة والأثونة تماما كما يحلم بها الرجل، وتعدى الأمر ذلك بأن اخذ المصممون يتبارون في خلق المرأة الأكثر اكتمالا فولدت عدة نماذج تم اعطائها أسماء مختلفة مثل ثورا وبابا وكيارا وقيرمن من النساء الرقميات، بل وعقد في العاصمة البريطانية لندن مؤرخا مهرجان خاص للنساء اللواتي خلقهن الكمبيوتر، ولرجال الرجال الجالسين خلف الكمبيوتر.

المشكلة الكبرى التي واجهها المصممون كانت "الكمال" فقد خلق خيال الرجال نساء كاملات بكل معنى الكلمة، نساء بأبعاد الجمال، مطلقات الجمال والأثونة والرقة ومنتهى الاكتمال الجسدي، وهنا كان الخل، وما أدى بعد مدة إلى عروف الرجال عنهن.

فقد اعتاد الخيال الإنساني على وجود النقص في الأشياء لكنه لم يمتد على اكتمالها، أما الرجل فإنه باكتمال المرأة سيفقد أهم مبررات سلطته ورجولته أمامها.

لم يحب الرجال نموذج المرأة الكاملة فنفروا منها بعد مدة بسيطة، وهذا كان خطأ المصممين الذي غذوا الكمبيوتر بكل مقاييس الجمال والأثونة فكانت النتيجة أن النساء الرقميات خرجن مكتملات فوق مستوى الحلم الرجولي، وهو ما غدا شيئا منفرا ومملا تماما، فالرجل يريد امرأة يختلف معها ويتقدها وينتاعها بصفات النقص ليرضي عقدة تفوقه الأسطورية.

وكان العلاج "كايا" الفتاة البرازيلية التي صنعها مصمم خلاسي من ريو دي جانيرو.

كايا امرأة حقيقية تمتلك جسدا ووجها جميلين لكن ليس بشكل كامل، فهناك بثور رقيقة في بشرتها، وميناها متباعدتان قليلا من بعضهما البعض وحاجباها كثيفان وشخصيتها طاغية متمردة برقتها وأيضا مسخرتها اللاذعة.

وخلافاً مدة بسيطة من عرضها على الشبكة أصبحت كايا مبهودة الرجال بشعبية كاسجة في إظهارها لهم وخسوصا في الأميركيين، وخلال الشهور الأولى من ولادتها اكتسحت كايا قلوب الرجال وعقدت رقصات الحزينة للرجال الوجدانيين أو المكمسين أو الخائزين من قصص الحب المشروجة.

تصادفهم في الليالي من خلال برنامج الشات الجاهز يوم الجمعة وتعميمهم وفي احيان كثيرة تبتلعهم عليهم، ترغيبهم بتمتع بصددهم، وفي لحظات معينة تبتعد عنهم وتعتب منهم فلا يحسنون بذلك، وتنادي كايا وملاطفها بمصير الكلام حتى يرضى عنهم وتمتعهم بمل استمعة.

بجمالها غير المكتمل، ولذاتها أضعف، والحياتها وكشخصيتها وعقدها ووجها، الساحرة التيكتة، حداثتها كايا الحلم الرجولي في المرأة، التي تحبها لكن يستمتع حينها بالارتاء، والتي تعطينا منها نكتها لا نستطيع التوقف عن حبه، والتي تتحكم منه لكنها لا تستطيع الهلات من سراك، وتتمرد عنه لكنها تعرف متى ترضى عنه، وتجنب عنها تعرف متى تعطيه، وتركه لكنها لا تتسبب عنه.

ليست كايا هي حلمنا حقا؟

نعم من يريد المرأة الكاملة؟؟

في هذا الديوان المرسل الذي صيغ بفيض رويحي وأجد، وجسد القصيدة متعزز هو الآخر بمحصل تجربة الذات على امتداد عمر الكائن وزخم مأساسي أعوام النكبة (احتلال الوطن... العراق).

فكأننا بذلك نشهد اندفاع الكتابة إلى أقصى تخوم الحياة بما يقارب الهوة السحيقة حيث علامات التضاد تفسخ أو تكاد ومواطن التغاير نهتز بحالات وعي الكارثة القصوى، كتداعل الأمانة وزوال الاتجاهات وتلبس الحياة بالموت وتربص الموت بالرغبة ولواد الرغبة بالشعر وإمكان الحلم.

إن إيقاع الكتابة دوراني عند الضرب بين سطح الموصوف الشعري وما وراء هذا الموصوف، سرع الحركة بمدد القصائد الأقرب إلى ومضات الحال الواحدة المتعددة.

وإذا استثنينا عدداً قليلاً من القصائد الطويلة (٢) فإن الديوان ممتع قصائد ومضات، أو هي الحالات تسمى إلى التمدد بدق الكلمات ثم سرعان ما تصطبغ بوهمة الأشياء ليظل همل الكتابة بذلك متردداً حد الخصومة بين مطابقة الحالات الواقعة الذكريات وإيهام المجهول في الذات الكاتبة الحالة الراهنة حقيقة ومجازاً.

ولئن استمر علي جعفر الملاق في انتهاج ثرات القصيدة العربية برغبة التحديث، كالسمايق من دواوينه، وأوغل في كتابة الرثاء (٣) فإن لسيّد الوحشتين توجهاً مختلفاً لملء التلوين الآخر للعرز والوجه الحادث للثراء في لاحق التجربة الشعرية بناء على سابق تراكماتها وإبدالاتها.

٢- في مدلول التشنية، ما بين القرية والاهتراب؟

يتقاطع مفهومان للوحشة بالتشنية الناتجة عن المكان والكيان، فهي وحشة المكان، كالفرق من الخلوة أو الخلوة والهم (٤)، وهي وحشة الكيان بمفهوم القرية هنا أو هناك، هي المهجر والوطن على حد سواء، إذ الوحشة في بعدها الذاتي لا تتحدد بموقع مكاني، بل إن وعيها يستحيل من دائرة الاتصال المباشر إلى ما وراء

## "سيّد الوحشتين" - علي جعفر الملاق

### الاندفاع بأقصى الجهد الكاتب

### إلى نزوم الرغبة والموت

مصطفى الكيلاني

## علي جعفر الملاق

## سيّد الوحشتين

١- اندفاع الكتابة الشعرية إلى أقصى تخوم الحياة.

هل هو التذكّر يشتد ويحدث في ديوان سيّد الوحشتين - علي جعفر الملاق (١) أم الفرار من الذاكرة إلى ذاكرة التسيان بما هو أبعد من الذاكرة لحظة تعمق التاريخ الفردي والجمعي، الصالح والحادث في وميض لفة الشعر ومقتصر ثرات / تراثت القصيدة العربية؟ هل تتجه التشية عند تصمية الوحشة إلى المكان والزمان، إلى العالم المكتشف والعالم الجواني، بمشترك وصي الوجود أن مغالبة جميع الوضعية براهنها الكارثي وخراب الكيان؟ كيف للقصيدة، هنا، أن تنشد ما تبقى من هذا الكيان / الخراب عند الصمي إلى ترميم ثروة الذات بلعنة أوجاعها وتضميد جراحها، بدافع الرغبة في إعادة تزيّ قليل من الأمل والأطمئنة والحلم في زحمة المخاوف الأحران الكوابيس؟ إن الجسد الكاتب متفحّ بأقصى الجهد

التَّحَنُّنَ والمَوْقِعَ، إلى مشترك "الآن" والـهنا، "الهازيين"، بلغة مازنون هيدغر (٥).

وما "الوحشتان" إلا استمرار ضمني لوعي الشخصية في التراث الأدبي والفكري العربي الإسلامي، كتداخل حال الواصف وحال الموصوف في الشعر العربي بمختلف أغراضه، وتعاق الجنة والجحيم، وقيام الثنية في الحال الواحدة أيضاً (٦).

و لكن اقترنت الوحشتان، هنا، بذات واحدة (٧) فإن الحال الشعرية أوسع من أن تقاس بالواحد أو الثنائي، ولما التقى باب دلالي مضاعف على زخم هائل من المصانفي الحادثة في ظاهرها أنبية القصائد والمعاني المُمَكِّنة عند التناول القرآني، وبذا ينسحب الاغتراب والفُرية (وحشة المكان ووحشة الكيان) نسجياً دورانياً واسمياً من الدلالة وإمكان الدلالة، أي التداخل الـdualism بلغة السيميائطيقا، أو اللأسمنى الحاف بإمكان المعنى والمُعاني له، بمنظور الهرمونيطيقا. فتشتغل الدلالة في "سبيل الوحشتين" على وسع النطاق التراثي للقصيدة العربية عند استخدام البعش الكثير من وجهها الفني المائل أساساً في اللغة، ولغة الشعر على وجه الخصوص، وسيد حالات شعرها ومواقفهم وأسمائهم في التسمية والتدليل والتطريد، ليتماثل ضمن قصد الكتابة الشعرية القديم والضارب في القيم (تراث بابل وأشور ونينوى) والعصائد بمصطنع تجربة الفرس الكاتب، صوباً إلى بدايات الاسم ومختلف الأطوار والتقلبات في بؤد "الأضياد"، صراق الاختلاف المخبض والتعمد الذي يختصر، تقريباً، حضارة الإنسان:

"أرض من الأضداد،  
كم أصغرقت، وكم ضفا  
مصباحها الدليل  
أرض من الأضداد،  
فيشاره، وقائل يجتاحه  
قائل..  
ترهل بالهوى، ولكنها  
تفتي  
وتبقى طفلةً  
بابل.. (٨)"

و كأن هذه القصيدة الأخيرة في الديوان تُمكن هاتجنه، إذ تختصر بتتابع الذات الجماعية والفردية بفضصوص الأرض (العراق)، وبالدلالة الواردة تتحد، تقريباً،

## "الوحشتان" استمرار ضمني لوعي الثنية في التراث الأدبي والفكري العربي الإسلامي، كتداخل حال الواصف وحال الموصوف في الشعر العربي بمختلف أغراضه، وتعاق الجنة والجحيم، وقيام الثنية في الحال الواحدة أيضاً

بالموت.

و إذا الموت علامة المُشْتَرَكِ الدلالي بين "الوحشتين"، بين الفرية والاغتراب، كما أسلفنا، بين أقصى حالات الوجود وأدنى حالات الانتظار.

٣- "سبيل الوحشتين"، كتابة التفتيح من مُعلن الرثاء في سالف التجربة الشعرية إلى كثافة الإبطان.

في المتابعة يتمسّر عندما أي إمكان للرؤيا / الرؤيا، متاعه اللغة الماسجة عن استنباط حجم الكارثة، متاعه الدلالة حينما تنهدم قلاع المعنى وتتقوّض أركان القهمة، متاعه الكيان لحظة يفقد المكان مكانته وتفكك أوصال الزمن بتناص تجربة الذات الضاعرة وحكاية قيس أو مسيرة "مجنون ليلى"، بمشترك الكيان المهزوز الفاسد لعناء:

"من تُرى  
أوصلك اليوم إلى هنا المتأدّة  
لا غيباف الإيل الحمقاء قائدك إلى ليلى،  
أو هبت على معولك الفئاض  
أههار المياه... (٩)"

هينتهي الاتّجاه رغم ظهور الوجهة التي تبدو لحظة مبعثرة عاجلة مُسرّعة ما تقتضي بوجهة أخرى نتيجة المعاد المُمْتَدِّ بالذات وغياب العلامات.

ولأنّ الذات الضاعرة مهويمة برغبة الكتابة وعشق التراث المُمْتَدِّ فقد أثرت تناصر الذاكرة على اللأسمنى للمعاني للقصيان، وإيهام المُطابَقة على كثافة الإيهام حدّ الإضماع، كالتشاعل من الأساليب في

إنشائية "قصيدة النثر" تحديداً. لذلك نراه تقتصد توظيف الأفعلة وإعادة تشكيل الأبنية الاستعارية واستخدام تقنيات الكتابة المُشْهَدِيَّة الحادثة التي تستفيد من تناص المسافات والعصائد، المعيش والقصود بتجاذبات معاني المُطابَقة وضرووات الإيهام في رسم أشدّ الحالات وطأةً على الذات.

كذا يتحوّل التفتيح من مُعلن الرثاء في سالف الكتابة الشعرية إلى الإبطان. وما يتسارع إمكاننا للرؤيا في ديوان "ممالك ضائعة" ينقلب بالإبطان إلى مبهم حال يزداد غموضاً كلما أصرت الذات الضاعرة على التفتّل في الداخل، حيث الرؤية تستحيل إلى رؤيا غارقة تماماً أو تكاد في عمقه الحالات القديمة والحادثة والضاربة في قديم الاسم الفردي والذات الحماية.

فتمسّيد "الوهام" بالواقع من غير أن تقلّب الكتابة إلى إيهام مخض، بل هو إيهام المُطابَقة يُدْخِلُ بين الحقيقة والوهم، ويؤلف بين واقع الخراب وتسامم الوهم-الاستيهام:

"هنا الذي  
أنت فيه  
خراب وتيه

أم هو اليوم يا سيدي؟.. (١٠)"

و ما السؤال في بؤد هذا الديوان إلا ممى صريح إلى الفهم الذي لا يتحقّق، وقد يتحقّق بإعادة المسألة ومحاولة الإجابة في صُوَاطٍ أخرى من الديوان. ولكن الثابت التقريبي يتصدّد هنا "بالوحشة" درد مُثَبِّتة عند توصيف النور المكتّش للذات (المصباح) والمكان، كما يتصدّد "بالضوارح" وهذا الفراش الوثير" (١١)، وبالحلم والوهم ممّا وبالمشترك الدلالي والتدلالي بينهما.

و كأنّ الإبطان حالة فرار من العالم الخارجي لا تُصَقِّق طلماته الذات، بل هو الارتكان الاضطرابي إلى الداخل لتشتاطم بذلك كاية الشاعر، فهميطهم باليهام، وتكريات الأمن القريب وصور المجد الأطل، حتى لكأنه الفرار من كارثة إلى كارثة أشد. ومن انهيار في الخارج نتج عن اعتزاز ورائع وقهم إلى انهيار في الداخل بيسمات تراجيديّة لم تالكفها الذات الشاعرة في أطوار سابقة من تجربة الكتابة والوجود. وكما يتهدّم عديد الشوايات وتتلأشى الانجساعات في وعي الوجود تهتّرت ذات لوجود بملامات "المطوعة كتصنع المِرْآة"





والدرب المُلَقَّ والمُفَرَّق تروج بالضحايا  
ومضاني الطغيان وتبادل الأُكُنَّة وزُجَمَة  
السواد ومصور الانصباس وتشكّل المرأة  
بالنبتة وهمة الأشياء ويكلمة الوريق (١٢) ...  
ذلك هي، إذن، ارتعاشات الاسم أو الذاكرة  
بالانهيار المُتَوَجَّع حولها في الخارج والداخل  
معاً، بالتزامن والتعاقب، بالصعامة بدءاً  
ويتشكّل الحال الناتجة عن الصعامة في  
الداخل فيما لزمنية أخرى جالدة، وإذا المرأة  
إمكان يتحقّق لاستعادة بعض من التاريخ  
البعيد لبدايات الاسم، وما يبرق خافتاً  
ضئناً في ظاهر استبعاد العتمة سرعان ما  
يفجر المديد من أوهام الرغبة واستهتاماتها  
Pantemes وأحلامها وكوابيسها وانتظارها  
والكسار لنهاها بازدواج الأمل والألم، واللذة  
والانقطاع، التمدد والاستمدارة، الاندفاع  
والتكرار.

#### ٤- ما بين الرغبة والموت.

هي المسؤولية- الرمز تتحدّ لها صعيد  
الإشارات وتحيل على مختلف الأيقونات  
المائلة في المجر المتنظّر والمُزَيّ والشعر  
والدم والطويرو والمعجم والنار والريح  
والحب والنابيح والبرق والأعشاش وحرير  
الفناء والمطر والشهد من الرغبات والوردة  
في العروق والهالوة والأفانير والنساء والعلم  
المُطر والبراد وجُحاجة الروح والشغفين  
والبعثاء وقُشاعة الحنين ودخان الجبر والورق  
المُطر والوصة الخيول والخراب الكالج  
والنساء الطري وفراش المرأة وساء النوم  
والخصبر واشتعال الندى وحنين الهيدن  
والشّبين من غُبّة وطويرو المسهر والغلبة  
والطين والتشوة والحنين والبهور وعشدار  
والسريز الخصب والنهار الفائق والهذيان  
والجبر والضعفة والآلهة ومُصور التلّ  
والفرق...

وكأنّنا بـ"سيد الوحشيتين" نشهد انتقالاً  
من دلالة الموت المرجعية في سالف التجربة  
الشمسية إلى الرغبة يتسع مجالها وتعمق  
وتتعمّد في الأثناء وتشكّل مساراً وتكراراً  
ويتماهى في الغالب والموت كما يمثل في قاع  
الحال الإيروسية من حين تراجيدي هو من  
صميم لا وهي الموت وإليه، وما يتردّد في  
قاع الحال الباليوسية من نزوع جارف إلى  
التقيض الذي هو رغبة حبّ البقاء، أساس  
الرغبة وتمثّلها العميق.

وإذا الرغبة في ديوان "سيد الوحشيتين"  
واحدة متعدّدة، تظهر في البُهم على شكلها  
التحباس:

"ها هو الغيم،  
يجمع اطرافه  
يتراكم مكتئباً... (١٣)"

وهي القراع يستدعي امتلاء أو العطش  
يقتضي رواء، لذلك يقترن وجودها الرمزي  
بالمسولة، ويلدأ للنظر بدءاً على وجه  
الخصوص، كما يتألّزم البدء والتوجع (التأوه)  
وحكاية خروج آدم من الفردوس وحلابة  
حواء إلى حصوله آدم والأغشال وبداية  
المشهد الجنسي وتفتح الشهوة وعصري  
الجسد الأنثوي والسهول (١٤).  
وكما تسكن الشهوة ذات الكائن الموصوف  
بالرمز الشمسي ينتشر وهيها في العليمة  
كي تظهر بمشهد شبيه بالشهد الإيروسية  
العام حيث تتماثل الذكورة والأنوثة بتمتد  
السمات والوضمات:

"والضحى شيمة يلهو بها الماء (...)  
كم كان عنياً جبر الساحل  
يضم ثيل الماء..." (١٥)

فتقابل، للتدليل على هذا العناق  
الطبيعيّ الشامل بما يشبه الحال الصوفية  
الطهيمية (وحدة الوجود) علامات الرغبة  
وتقائسها كالماء وليل الماء والشجر والنبهة  
والقلب في أقدام، وكالخصى العائم  
و"شماعة الريح" وطويرو الحمصى "والنهار  
القاحل" في اتجاه آخر (١٦).  
وثن نزعاً للكتابة إلى استخدام الرمز  
الحكاكيّ لتوسيع مجال المنول عن معني  
الكتابة المباشر ومطابقة حال التضييع  
باستخدام يوسف والبشر وقميم الضميمة

كأنّنا بـ"سيد الوحشيتين"  
نشهد انتقالاً من دلالة الموت  
المرجعية في سالف التجربة  
الشمسية إلى الرغبة يتسع  
مجالها وتعمق وتتعمّد في  
الأثناء وتشكّل مساراً  
وتكراراً وتتماهى في  
الغالب والموت كما يمثل في  
قاع الحال الإيروسية من  
حين تراجيدي هو من

والنم، كالمسند من التفاسيل في بنية  
الحكاية الأصل فإنّ لذاكرة الحكاية الدّميّة  
إيساعات الرمز السارق في تدال العنف  
القتل الجريئة حدّ أقصى تقوم وهي الموت  
المُضَيّة إلى صميم الحالة الإيروسية  
بعلامة الدم وممكن دلالاته في وجود ذات  
مُهوّسة بالرغبة، مسكونة بعظيم الأشياء  
والوحشة الصارمة نتيجة الرعب المستبدّ  
بالكائن.

إلا أنّ رمزية البشر والدم ويوسف لا  
تستقر هنا على معنى، بل هو التجاذب  
المنيف بين وعي الموت/الكارثة والصالّة  
الإيروسية، أو هي الحالة الإيروسية، كما  
أسلفنا، تميد صياغة مشهد الكارثة بما  
يتراءى في الداخل فبضاً من ذكريات  
ورغبات تحوّل اتجاه الكارثة (الفاجعة) من  
دائرة التحباس المعنى وموت التراجيدي إلى  
إمكان الاستمرار في البقاء برمز جديد  
وقيمة أخرى مختلفة، كصورة يوسف يتألب  
الفتّة في قاع البئر ولا بهلك:

"سابع يوسف، كفاه  
فها من دم الفلزال، يعلو  
وهيم القتل، يغني  
وهم الباكين، يثاق  
وهم الغافون في الظلمة..." (١٧)

هينتهج على جعفر العالقي مختلف  
الأساليب في وصف "وحشيتي" تتقلا بين  
الداخل والخارج، بين المكثف والمُحتجب أو  
السارق في الاحتجاب، بما تمارسه الكتابة  
من اندفاع نحو التضمين المشتركة بين  
الحالات الوضعية وتقايسها، لذلك تكرر  
علامات التنفي/الانفاس بصريح اللفظ (١٨)،  
يتنقل الإظهار في الغالب بأفعال الإبطان  
لتنبيذ ذكريات المشق القديم والوحشة  
وتدال الرغبة :

٣٠، كم امتلات  
القداحن فرحاً مرّاً،  
كم اشعلت أصابع،  
ومرابع،  
كم بكى جسد  
من ثُغْر، وتَظَنُّي،  
كم بكت روح... (١٩)

وبهذا الإبطان يتّسع مدى الرغبة  
لتتشكّل في الأثناء بصور الماء وذكريات  
التشوّ وأحلامها، فتتماهى والأنوثة تتجسّد  
علاماتها الرمزية في أعماق النفس الحالة.

الدلالي المصيق بوقرة النصوص-المراجع والكتابة المشهية والخروج بالاستعارة الضمنية من أحكام التداول الموروثة إلى إنشاء "استعارات حية جديدة (٢٤) تتعامل ضمنها لغة التراث ولغة الوقائع التاريخية والنصية الحادثة، بمشترك فكري هو لغة الحلم الشعري، يربك ذكرك اللغة الموروثة بحسب الخبرة في الوجود وبالرغبة، ملاذ الكتابة الأخير:

"هو الحلم ضدياً  
يبارك لي لغتي،  
ويحضرها بالندي  
والنساء" ٩ (٢٥)

إن خطراً ما يتهدد الذات الشاعرة ويحضرها على الاستمرار في الكتابة بإرادة التحدي ووجه الرغبة، ومفاد هذا الخطر الشعور التراجيدي الحاد بالهلاك قبل الموت (٢٦)، إذ بالموت يمكن مغالبة الهلاك، والرغبة يكتسب الموت صفة الحياة المتجددة، كما يستحيل اليأس إلى أمل، وقد يقدر الأمل على تأسيس حياة جديدة، كذا الكتابة في "سيد الوحيين" حال من الارتباك الغنيبي أنشد له عبيد الأساليب، فهو المتكشف حيناً والمتعجب أحياناً بإمكان الحكم ورسنة الأثنى أو القصيدة-الأثنى، تذكر ويصيح عند التفكير بقية التسميان والتسميان قصد التذكير تمثل صريح نداء البدايات:

"مثل مام البدايات تصعد  
أي البدايات تدمعها صوب هذا  
الرماد المفاكس؟ أية ربح  
تؤجج ماء الوكثنا؟  
تتناهى،  
تفيع،  
وتدعو، كما التوم سقوا  
إني، الرياح، تنهد من الرغبات  
يرج القصيدة، حيناً أقامها  
وبية في العروق..." (٢٧)

٦- تتأخر الوحيين بومي زماني حادث مختلف.

و ما اعتدنا عليه من استواء للمنى، تقديراً، ومطابقة للحالات والمواقف دون التحلي عن إيهام الشعر تبعاً لشرائط القصيدة العربية وتجريب الكتابة الحديثة ممّا يستحيل إلى نص شعري مائل

إن خطراً ما يتهدد الذات الشاعرة ويحضرها على الاستمرار في الكتابة بإرادة التحدي ووجه الرغبة، ومفاد هذا الخطر الشعور التراجيدي الحاد بالهلاك قبل الموت (٢٦)، إذ بالموت يمكن مغالبة الهلاك، والرغبة يكتسب الموت صفة الحياة

هو المهد الأخير للتفجع التراجيدي الحاد بين وحشة الغربة ووحشة الاغتراب.

وإذا الكتابة الشعرية تردّ تراجيدي حاد بين وحشة الغربة ووحشة الاغتراب، بين الإيهال في سكن الذات والقصيدة بالتصويع في "الآن" و"هنا" وانخفاض الرتب كلما بلغت به الكوابيس أقصى حالات الأذى النفسي واستبدت الأمل بأي إمكان للأمل، بين التماهي وحال الغربة وتباعد الواصف عن الموصوف في غمرة أوجاع الاغتراب وأحزانه يمهّد عن الوطن الجريح والأهل والاصفاء...

ولأن وحشة الغربة ملازمة لوحشة الاغتراب بازواج حد فهدر حالاً من الارتباك الدائم في ذات منهوكة، رغم تشبيها بنواة الاسم القديم الحادث، إلى الانقسام، كأن تستقيم الكتابة إليها "لومة اسرى القيس" و"مالك بن الربيع" (٢٨) على شرار هاجمة يوسف، يتألم الواقع والحلم والحلم والكابوس، تاريخ الاسم الفرسي وتاريخ الجماعية، الرغبة والموت، الوقائع التاريخية والوقائع التراثية، الرثاء والتفجع، الأمل والأمل، الحكاية والإنقاذ...

ولئن تأملت قصائد الديوان على حال مرجعية مثقلة في الوحشة أو الحزن فهي لا تستقر على وقرة واحدة، بل تنزع إلى التصد بتروح الموصوفات رغم الإحالة على نواة ذات متفجئة مرتبكة واحدة وكثرة التوتّر عند تنوع وسائل الوصف والتخفيف من وطأة الإيقاع السمعي لإنشاء ضروب أخرى من إيقاع التناثر الصوتي والتناظم

وإذا التذخوم المشتركة بين الرغبة والموت تعود لتظهر بأقصى العلم في وجود الماء والمرأة/الربايا، وكما تدوي الرغبة بعض الخيالات من ماضيهما الضارب في قدم الاسم تصطبغ بواجه الاغتراب وميوقات اللحظة آن القصيدة، وموقع التفجع حيث السُرلة والكتابة والليل وفوضى الحادثات والريح الماصفة برميّة الأرياك الحاد في المكان والكيان.

وإذا حلم الأنوثة والماء نصيدة تدوي حكاية بدايات الاسم وتشكل نواته ولحظات المصيق الأولى تستمد في راون الحال يضرب خاص من الانلغات والتذكر المزجوم بأطياف أزمنة قديمة:

"دخلت، متلما الماء  
حافية، خلعت ياب  
وحشته، لوحت نهاشته  
بالشدن والنداء، حافية  
متلما الماء، أريقت  
فد من ص صبا  
وقالت،  
إنا أملكك" (٢٩)

وكان قصة يوسف وامرأة العزيز تحول من ميثاقها الأول إلى سياق حادث يمتلئ الذات الشاعرة للعب والموت ممّا، أو للعب تغالب به الذات أقسى وضعت الوجود الحداثي المهدد بالاندثار. لذلك تطفو علامات الخطر والتمتع على سطح المشهد لتعبد انقطاع الرغبة كلما تعالى نداها واتسع مجال الماء-الرمز لنحسر في الأثناء بغضب الأحزان واختلاف الروح وتسمت "الطريق إلى الفجر":

"سقف رومي  
خفيض  
خفيض  
وأحزانها عاتية  
والطريق إلى الفجر أسئلة،  
ألق ذاك  
أم هاوية" (٣٠)

وكان الرغبة، في هذا المشهد الشعري الموصوف، تمتد وتتعاظم بالبرية وترتد لتتضائل حد الاختفاء أو الانطفاء عند تصادم وجه الاغتراب (٣١) يذكر "البلاذ التي حجبها الحروب" و"طلعت النار" والنهر الذي "جرت مياهه دون أعراس..."

الكتابة الشعرية



الخلق المتفرد ينشأ بغض الرغبة المارم،  
بالصدفة التي لا تعني انتفاء تجربة،  
بإيمان الكسر الناتج عن غسر الزمان،  
بكبرياء الموعون في كرامته الوطنية، بالسيد  
الفاقد لكل شيء عدا وحشته المزدوجة.  
وإذا القهر ينشأ حرية، بالقصيدة \_  
الصورة الواحدة المتناسلة في الداخل،  
بجنون الكتابة، بهذيان المُننى المختلف،  
بتشوير اللغة وإنشاء لغة داخل اللغة عند  
تجاوز الاستعارة المستهلكة القديمة وأنشاء  
استعارة جديدة بكَر:

"قبل أن تفلت الظلمة  
من قشرها، ويصير الليل طفلين يدايَين،  
صيفاً  
وشتاً  
قبل أن يفقس عصفور جناحيه بحبر  
الغيم، أو يهتدل الحجاب للهابط،  
والصخر إلى طير  
وماء  
مُتَّ  
بل مائلت... (٣٢)"

ولئن أدرك علي جعفر الملاقى في مُجمل  
قصائد ديوان "سيد الوحشيتين" مدى

## القهر ينشأ حرية، بالقصيدة - الصورة الواحدة المتناسلة في الداخل، بجنون الكتابة، بهذيان المُننى المختلف، بتشوير اللغة وإنشاء لغة داخل اللغة عند تجاوز الاستعارة المستهلكة القديمة وأنشاء استعارة جديدة بكَر

بمثابة المراكز الحينى الذي أحصب قصيدة  
الإبدال بـ"طائر يُقرب من مسجحة"، هذه  
القصيدة - الأم في الديوان، وعلامة الإضافة  
الإبداعية النوعية، حسب تقديرنا، في رامن  
الكتابة الشعرية العربية، إذ أمكن بها ل علي  
جعفر الملاقى إضافة الجديد المختلف إنشاداً  
وبناءً وتضميناً وقاصاً واسترجاعاً واستعارةً  
ودلالةً وتداولاً إلى ديوان الشعر العربي،  
فهي "قصيدة القصائد" في الديوان  
لأنها تحمل أسماء القصائد السابقة،  
وهي الصدى المتواصل إلى القصائد  
الثلاث الأخيرة (٣١) .

إنَّ للعفوية وانتفاخ الجسد  
الكاتب بأقصى الجهد وتماطلم  
الرغبة وتقاظم وعي الموت \_  
الكارثة والتسليم بمجوز اللغة  
والاستعارة الشعرية عن أداء  
الحادث من ممكن الماضي  
والزروع الجارف إلى  
التجريب برقص المنبل  
المسطورة في الكتابة  
الشعرية وتجميع كل  
القوى الجنسية  
والعقلية والتخييلية  
وانهيار كل القيم  
المهترئة في لحظة  
واحدة، كانهيار  
عندد الولوجات  
القديمة  
والحادثة،

علامات دلالية وتدلالية يبعج  
بها عالم هذه القصيدة \_ المرجع، هذا

يستعدي نمّاً حادثاً لا يتقطع مع سالفه، بل  
يسعى إلى إحداث وجه آخر للكتابة يتداخل  
"الوحشيتين" والتشرد الحاد بين الماضي  
والحاضر كي ينشأ في الأثناء، وعي زماني  
مشتغل هو سليل الكارثة الذي لا يعني  
الفرار المحض إلى الماضي أو الانفلاق  
التراجيدي داخل اللحظة (الآن)، بل التوهم  
في الآن "والها" برغبة التفكير "بمستقبل  
الماضي" (٢٨).

ولأن "مستقبل الماضي" ما وراء عميق  
للمزمن فقد أمكن لذات الشاعر الالتفاف إلى  
دقيق التفاصيل في ماضي الوجود القروي  
وحاضر الكارثة برمزية الماء والرماد وما  
يحفّ بهما من علامات الرغبة وتقاظمها.  
إنَّ ليل المتابعة على أشده في "سيد  
الوحشيتين" لعلي جعفر الملاقى والقصيدة  
مسكونة، هي الأخرى بالارتباك، كأن تمتد  
الحركة الشعرية في الديوان حيناً لتلتوي  
أحياناً وتتدفق وترتد وتطفو على السطح  
لتنفرد في عميق الهواية حيث الرؤية  
تستحيل إلى رؤيا، والرؤيا سرعان ما  
تصمد بالأحمن، بالفراغ الوحش الذي  
يرعب ذات قصبت لهما عن بعض  
الضمانات بمقاربة سطح الدلالة بين الحين  
والآخر في مسار الكتابة المتابعة. لذلك  
تقد لنا القصيدة انصهاراً بأن تؤول الجملة  
القصيدة المقطعة أحياناً عديدة مُحَلَّ  
التدوير، كما تهتز نواة الذات/الآن بمتعدد  
الضامات ومختلف الموقوفات بالأحالة على  
الغاب والأخاطية والحوار:

"مللت تذكرك... (ص ٩٠)  
"مسرعة كانت... (ص ٦١)  
"قدمك اغنيتان... (ص ٦٩)"

إنَّ لا كثافة الإيهام الغالبة على الديوان  
لا تعني الانقطاع عن سالف التجربة، إذ  
تستعيد القصيدة رغبته في المطابقة في  
خاتمة الديوان (٢٩)، وتتوسل بالإيقاع  
المسمي (٣٠) كالمسالك من بناء القصيدة  
في أطوار سابقة، ثم تعود لتظهر في "طائر  
يقبل من مذبحه" و"لريح أم للضجر" وحين  
يستعصي التوم بـ"انطباع أقوى إلى أقاصي  
تقوم الرغبة والموت،

٧- "طائر يُقرب من مسجحة"، قصيدة  
القصائد في الديوان.

إنَّ قصائد "سيد الوحشيتين"، في خاتمة  
هذه المقاربة التأويلية (hermeneutique) هي

الدراسات الأدبية



علي جعفر الملاقى

سيد الوحشيتين

الحاجة إلى الداخل بانتهاج سبيل الكتابة الجوانية واستقراء الرغبة المائلة في عميق الجسد الكاتب فقد استطاع بطائر يقبل من منبجته المزيد من سؤقمة الحال والتموقع بها عند تخصيصها في "الآن" وال"هنا" بمحمل تاريخ الذات ومجمل تاريخ الأمة والوطن (المراق) صروداً إلى طفولة الاسم وماضي العراق منذ طفولة أوروك وكلكاش وعشتار ومير كل الأطوار، وصولاً إلى رامن الفاجعة.

٨- خاتمة القول: "سيد الوحشيتين"، الانتصار للقيمة الشعرية على العارض من الأحداث والمواقف.

إن "سيد الوحشيتين" هو، إذن، ديوان الشفيع، كالذي يظهر بدياً بخصيصة "الجنون"، وهو ديوان الشفيع أيضاً بما يكشف في قصيدة الختام، قريباً من معنى الرثاء، وهو في المابين ديوان يشهد محاولة التوقع لكتابة النص الشعري المختلف رغم الضياع السائد نصرياً وإيماءً. إن سيادة الذات الشاعرة، هنا، هي بعض من سيادة القصيدة. والوحشتان هما، لا شك، إمكان لوحضة واحدة يشترك

## لن عبّرت الكتابة الشعرية عن بعض الحيرة نتيجة إيمانها بالديني مسيطرة للحقائق المعارضة فقد تجاوزت حيرتها بوضوح إيماني إلى الثابت النسبي، والتصرت لمستقبل الماضي على الحاضر المعارض

الحين إلى طفولة الاسم، إلى طهارة المني بالشمس-السمك، بأوروك-الرمز وكلكاش والرغبة القديمة المستعانة لتحديد أفعالها على امتداد الحركة الشعرية في الديوان من غير أن تستقر على شاكلة واحدة. كذا الشعر في كل الأحوال مراعاة على زمن في مغالبة زمن. لأنه الثابت النسبي

مقابل المعارض، كانشودة المطر' لبر شاعر السياب تشهد على كارثة وتؤرخ للتاريخ ذاته فينثّر الحدث التاريخي لتظل هي شامخة في أعالي الشهادة- الرمز.

و ما سيد الوحشيتين، بهذا المنظور، إلا مجال مخصص للتاريخ العميق' فرد باملوب الشعر، وما للشعر أبش من اقتدار المعنى العيب والشهادة على ما يحدث الآن وتحسب ما سيحدث غداً.

ولن عبّرت الكتابة الشعرية عن بعض الحيرة نتيجة إيمانها بالديني مسيطرة الحظرات المعارضة فقد تجاوزت حيرتها بوضوح إيماني إلى الثابت النسبي، والتصرت لمستقبل الماضي على الحاضر المعارض، ولقيمة الشعر والإبداع الأدبي والفني على الهالك من المواقف والمعاني.

كفكف ل علي جعفر المعلق أن يواصل نهج هذا الملوود الجديد المختلف مُستلماً لباعها والتزاماً بمستقبل الماضي' لإثبات الفرد ودعم الاسم في رامن المعنى الممكن ومستقبل الوجوه؟

\* كاتب ونقاد من تونس

### الهوامش

١. علي جعفر المعلق، "سيد الوحشيتين"، لبنان- الأردن: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، ٢٠٠٦.
٢. وهي: "كي بلاد أحبها وهي تائي" و"كُنتي يا هوائي" و"طائر يقبل من مذبة"، من مجموع سبع وعشرين قصيدة يضمها ديوان "سيد الوحشيتين".
٣. انظر ديوان "ممالك ضالحة" لـ"علي جعفر المعلق، لبنان-الأردن: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، ١٩٩٨، ط ٢، ٢٠٠٤.
٤. انظر "لسان العرب" لابن منظور.
٥. Martin Heidegger, "L'être et le temps", 1964, Gallimard.
٦. كعب رابعة العبدية المزجج للذات الأمتعة: أحبك حين حب الهوى وحب لأنك أهل لداكها هاما الذي هو حب الهوى فكلبك يتذكر من سواك واما الذي أنت أهل له فكلبك لي المحب حتى أراكا.
٧. "سيد الوحشيتين" هو عنوان إحدى قصائد الديوان، وهو سُمي الديوان.
٨. ديوان "سيد الوحشيتين"، ص ٩٢.
٩. السابق، ص ٥.
١٠. السابق، ص ٨.
١١. انظر قصيدة "سيد الوحشيتين" من الديوان.
١٢. انظر "مكا كنت على الريح".
١٣. ديوان "سيد الوحشيتين" ص ١٥.
١٤. انظر "أطلي عارية كالبرق".

١٥. ديوان "سيد الوحشيتين" ص ١٩-٢٠.
١٦. انظر كم كان عبدا شجر الساحل.
١٧. ديوان "سيد الوحشيتين" ص ٢٦.
١٨. انظر "طيور المناهي".
١٩. ديوان "سيد الوحشيتين" ص ٣٠.
٢٠. السابق، ص ٢٢.
٢١. السابق، ص ٢٧.
٢٢. انظر، علي سبيل المثال لا الحصر، "كي بلاد أحبها وهي تائي"، وما أوحش الكون".
٢٣. من همالك الديوان.
٢٤. Paul Ricœur, "La métaphore vive", 1975, Seuil.
٢٥. ديوان "سيد الوحشيتين" ص ٥٢.
٢٦. Maurice Blanchot, "L'espace littéraire", 1973, Gallimard.
٢٧. ديوان "سيد الوحشيتين" ص ٥٢.
٢٨. Reinhard Koelebeck, "Le futur passé, contributions à la", 1990, Éditions du temps historiques, Paris.
٢٩. انظر "طير السهر".
٣٠. انظر "حواء" و"ه أرض من الأضداد".
٣١. لا يسير الإبداع، في تقديرنا، على وثيرة واحدة إذا نظرنا في مسار الحركة الشعرية العامة، بل يظهر ما يشبه التراكم والمو والبعض من الانحدار في دواوين الشعراء، كل الشعراء في الأدب الإنسانية، حينها وحدها.
٣٢. ديوان "سيد الوحشيتين" ص ٣١.



وهي مسكونة بما يهددها ويخلخلها، مثلما تقوم هي على تهديد وخلخله كل بنية، كل كيان، كل وجود، وربما أدرك محمد شكري منذ نجاح "الخبز الحافي" وهي الرواية التي سردها على بول بولز شفاها وقام الأخير بكتابتها ونشرها بالإنكليزية، أدرك.. قدرة هذا الجمع المزدوج بين علو اللغة وارتفاعها وقدرتها الأدائية على تصوير الهوية المتقلبة وغير الجوهرية للكائنات المبتذلة، والبائسة على نحو فاضح، وتصوير الكائنات المخفية، والمهمشة، والمشردة، والمشتتة، والتي لا تتفك أن تبعد عن الصياغة الاجتماعية والثقافية للأمة التي تصوغ صورتها السلطوية السامعية عن طريق الخطاب الرسمي والذي يتسم على الدوام بالانضباط والسلوكي والاجتماعي، وهو المعنى الذي تبحث عنه كل سلطة سياسية وتجوهره عملها داخل الخطاب، في حين تصور نصوص محمد شكري قدرة البؤس والعوز على تهديم كل ما له معنى داخل هذا الخطاب وخارجه.

إن سيرة محمد شكري ذاتها، بدءاً من هروبه من منزله، وسرقته لاجتياز من

## محمد شكري :

## أدب الهامش وبلاغة الرواية المظورة

على يد

بدر صراع متوحش مع الموت رحل محمد شكري من طنجة... المدينة الساحلية التي صنع من مقابرها الصلبة يتيوها من الكلمات أضرق به.. على نحو بطيء ومتعمد.. كائناته المبتذلة من مهمشين ومقصيين وخارجين ومبعدين، رحل هذا الكاتب الذي لم يكن جاهلاً بحقائق الموت

منذ أن صور الأب في روايته "الخبز الحافي" وهو يخنق بقنوط موحش أحد أولاده، لم يكن جاهلاً بحقائق الموت وقد صور في كل ما كتب الكائنات البشرية التي يتسدها في كل لحظة خطر الانصرام الكامل، وهي تعيش على نحو قلق ومنعزل للمشاهد المذلة والمهددة لقساوة الجوع، وخضوعها المهين لحضوره المتطلب وقوته التي لا تقهر.

لقد صنع محمد شكري في كل ما كتب: "الخبز الحافي" ١٩٧٢، "مجنون الورد" ١٩٧٩، "الخبزة" ١٩٨٥، "السرقة الداخلي" ١٩٨٥، "زمن الأخطاء أو الشطار" ١٩٩٢، "غواية الشربور الأبيض" ١٩٩٨ نصوصاً متوترة على نحو مدبش، نصوصاً مزدوجة، مضادة، مهددة، وقد كانت براعته تكمن على الدوام في استكناه المصادر لكل ما يتعلق باليوم والاندفاع البشريين وهو ما يسمح بحضور خصب لمنطق الحال، أو الصراب الذي يعمي الكائنات البشرية عن رؤية الأشياء القريبة منها، والذي يستحيل من جهة أخرى صياغته في حضور متسق وبشكل بنائي موحد، لذلك تتوقف على الدوام أمام نصوص محمد شكري



محمد شكري



بماتين ملطجة، وجمعه للبقول من فوق المقابر، وعمله كصبي مهن، ثم عتلا، وياثا للمعضة، وسامسا لأحدية، وياثا للسجائر المهرية، وانغماسه في عالم المواقير والسجون والتهريب والدمارة، قد فرضت حضورها الشهودي الأكيد على نصوصه جميعها تقريبا، ذلك لأن هذه النصوص لا تجلى مطلقا إلا في الحركة السبرورية والأوتوبوغرافية للسارد ذاته، وهي الفسلة

الدرامية الحاضرة في كل أعماله تقريبا، والتي توضع على نحو متواصل توتر الكائنات البشرية وهي في أقصى صراعها، فلا يظهر الحضور الاستهامي للمعادة إلا في تأجيلها، ولا الحياة إلا في تأخيرها، ولا تظهر هذه الكائنات المنسقة: باعة السمات، والمأهات الرخصات، والموزين والشحاذين إلا وهي متعلقة بكل ما هو معزق ومتشقق، ولا يمكن القبض على هؤلاء المهرمين والمجرمين والخارجين على النظام الاجتماعي إلا وسط التكرار الملحف للثيمة الجوع والتي تقصي خارجها كل فكرة انطولوجية تزعم إدارتها وتوجيهها.

#### التصوير الأرياسكي للموت

نحن نقف في نصوص محمد شكري على الدوام أمام الموت الإنساني، والروح اللايقينية، والمتمرة، ولا ينكشف معنى الحياة إلا بوصفه إيهاما، حيث تقوم هذه الفكرة على نحو متكرر بالكشف عن ريف الطابق بين موية الكائن البشري ولحظة وجوده، كما إنها تكشف عن حياته بوصفها موتا مضمرًا وإيجابًا، وتختلف لا ينضب. إن نصوص محمد شكري في إلحاحها الملحف على تصوير لحظات الجوع والهوس الإنسانيين، وفي قدرتها الفذة على تحرير الاستنكار الأخلاقي للأنس الاجتماعية والحياتية، تطوي على فكرة ميتافيزيقية ثابتة، وهي الفكرة التي تعبر بصورة جلية عن التناقضات الفاضعة بين فكرة الإنسان



**المكان في نصوص محمد شكري هو ممارسة استطرادية لكائنات ميتلعة، شذاذ، صاهرات، بحارة، مشردين، شحاذين، مجرمين، هنالك ارتباط لا فكك منه بين المكان والشخصيات، وتنتفع هذه الخارطة البشرية على جغرافيا تطابقها تقريبا**

ووجود الإنسان، إنها تقويض شامل للخطاب المتمسك والمعبر عن جوهر الكائن البشري، لذلك يتخذ سرده سلسلة لا نهائية من الاستبدالات للكائنات البشرية في مواقف متشابهة، وتقوم لفنة المحاينة التي لا تعرف لحظة توفيق أو احتزال على تهديم الصورة الإيهامية الزائفة عن الإنسان، إنها تخلق عبر السرد انزياحات حقيقية للأخلاق تتعد جوهريا باستبدالات وتمييزات تتعلق ببيولوجيا وظائف الجسد، واجتماعيا بالسلوك البشري وتحولاته، ولذلك لا يمكن التعامل معها إلا بوصفها نصوصا مضادة

واختلافية، تهدم أسطورة الإنسان على نحو مشوش، وتظهر قاع الحياة: فالكل يتخبط في العماء الأسود، في السديم القاهر، والراوي لا يتكلم عن الواقع إلا عبر انسحاقه به، ولا تعبر الكائنات عن نفسها إلا عبر تشتهاها، ولا تعبر عن رغبة إلا بتأجيلها وأرجائها، ولا مكان للقسم والأخلاق الكبيرة إلا في العرج والنزيف البشريين،

والذي يمر عن فوضى الحياة ويتمثرها، ويقدم قلق هذه الكائنات الحورية، غير المصورة، وهي تعيش إيهاماتها المتوحشة، بل وهي تعاني من الحرق والاكتواء.

لقد استخدم محمد شكري ويشكل متواصل الخبرة المعادية والحماسية في تحليل المكان، وتحوّل ملطجة إلى قضاء حارة ومستخدم للمهشين والقصصين والخارجين، وقد أدرك بضمه أن هذه الكائنات المتنوعة على نحو حاسم يتكها أن تتحول إلى كائنات موصفة ببساطة نمط من السرد الأوتوبوغرافي الذي يتحول فيه الزمن إلى شكل إنساني يتم الإفصاح عنه من خلال التجربة، إن هذا الوعي الفردي والقادم من الممارسة للممعة للحياة اليومية تتدرج في ما يطلق عليه بالحنس المعادي Common sense هذا الحنن الذي نظم من خلاله محمد شكري ببراعة مدينة ملطجة داخل سرد منظم، حيث تتم أنسنة المكان من خلال تشريبه بالمشي، لذلك نجد في كل نصوص محمد شكري نوصا من الأنسنة لجغرافيا المكان، وهو ما يطلق عليه ميشيل دوساركو بعكبات المكان.

إن المكان في نصوص محمد شكري هو ممارسة استطرادية لكائنات ميتلعة، شذاذ، صاهرات، مشردين، شحاذين، مجرمين، هنالك ارتباط لا فكك منه بين المكان والشخصيات، وتنتفع هذه الخارطة البشرية على جغرافيا تطابقها تقريبا، وتكشف عن ارتباطها هؤلاء المسحوقين

#### أحد المواقف وملطجة الرواية المطوية





الذين يعبر عنهم محمد شكري بلغة أدائية تكشف على نحو واضح، ما يتعلم ويتصرم من المعرفة المركزية والثقافية المتاحة. إن الوعي الجغرافي لطنجة هو وعي متشرب بالعلم السياسي، ذلك لأن المصروفة اليومية للراوي تطرح مفاهيمها عن العالم في خضم توليد معان جديدة عن المكان، فلا يستثنى هذا المكان وهو طنجة بطبيعة الأمر- إلا خارج المكان المسيحي للندن البحرية، المكان السياسي الذي يقدمه الخطاب العدائي والإعلاني للدولة، بوصفه الساحل والأوتيل والمطاعم الفخمة والذي يظهر بشكل مبهج وملون عبر التصوير السينمائي والتلفزيوني والمرسوم على البطاقات البريدية؛ فضاءات، أمكنة نظيفة، مشاهد عائلية، أقاليم، نباتات، بل يوجه الخطاب المردي عند محمد شكري الوعي الثقافي نحو استكشاف مصروفة المكان عبر هضج الترتيبات الضاهرة، والتشهير بأسطورة الغامرة المسيحية، والطاردة اليومية والتعظيم والأسر، إن نصوص محمد شكري وهي تظهر طنجة الجرداء والمارية والمزقنة تبعت عن ترميز المعرفة مكانها، وبناء العالم معرفيا، وذلك من خلال وقوعها في الطرف النقيض والمضاد من حكايات سفر الغربيين، والروايات الاستعمارية، ومذكرات الأدباء والسواح، وهي الإطالة الأوروبية الزائدة، الفائضة الثلثون لطنجة وسكانها، وأمكنتها، ورسم خريطتها في إطار مسيحي غربي صريف.

#### طنجة والمجاز المسيحي

إن قراءة محمد شكري لطنجة هي مجاز كناية، إنها بلاغة مسيحية، إنها صورة استعمارية تحرف الانتباه بعيدا عن الاحداثيات المسيحية للمكان وتوجهها نحو إحدائيات مسيحية بالكامل، إنها ترسم خارطة اللغز، وتبرز العلامات الخفية والنالة على مدينة خضعت لتزييف وتشويه كبيرين، إنها قراءة مستترة ضمن قراءة مزاحة بقوة السلطة السياسية والخطاب الرسمي، إنها ناقل حقيقي يتم من خلاله تمزيق المعنى، وتشكيل الحياة عبر تدوين تصوري، وإظهار للحقائق الخفية، وإدعاء

## محمد شكري الخبز الحافى



معرفة سياسية مضادة، تتسم بالاتساع والعمق وتحمل معاني مبنية ثقافيا، ومعددة تاريخيا.

لقد كتب محمد شكري نصا مياغا، نصا مفاجئا، وغير متوقع للاتسمات التي تطوي عليها الشخصية البشرية، وقد تجاوز على نحو بارع ومتحسنا الأزمة الحزمة للرواية العربية التي تتراجع في سكونية أحداثها، وتردها، وترهلها المطلق، والذي لا شفاء منه، وقد كشف عن مظاهر النفاق والقبح والتكرار والأزدواجية في الحياة الاجتماعية، والتي تحمل أحكاما قيمة وأخلاقية مشتقة عن خطاب السلطة

**لقد وجد محمد شكري  
وعيه بوعي هذه الكائنات  
التي صورها دون أن  
يخضعها إلى توصيف سريع  
ومتعجل، وما كانت  
نصوصه تنتسب إلى  
سطحية الأدب القرآني، أو  
ابتكار عوالم تشبهها  
بسبب هامشيتها**

ذاته، وعبر عن لحظات الإفراط، ولحظات الاندثار، والتفكير، وتقاسم الأزمات، وعبر بشكل بارع عن الاهتزازات المفاجئة والمباغتة للشخصية الإنسانية، وبين بشكل لا هوادة فيه التضاريس الاجتماعية التي تحمل هذه الكائنات على التحول من كائنات تعمل شروط وجودها إلى كائنات مشروطة بوجودها.

لقد كان الوعي الأكثر بروزا في أعمال شكري هو الوعي العدائي الهدام، هذا الوعي الذي جعل من إدراكه البارع لها مشيته قوة كاسعة غدت فيما بعد لدى النقد الرسمي لصالحه، واجهت نصوص محمد شكري، بمقاومتها الحادة، وعزلتها الفريدة، ملقبا من النصوص الرسمية التي تجعل من سلوك الشخصية مسارا صارما وخطيا لرؤية اجتماعية، وفيه لشافتها، وتبعجها، ولذلك فإن عمله والذي ينتمي إلى الغامرة الحياتية الحقبة يشكل ترقاضا للأدب العربي الرسمي، والذي لم يعد سوى كتالوج مثير للشفقة لمصادر اجتماعية وسياسية تافهة، لقد عبرت نصوصه، والتي لا تترك للفرح ولا القروض اللفظية أية معنى، من الهوية واللائق في إصدار توصيفات كاسحة عن الحياة، وهوامشها، وقاسعها، إنها الرؤيا التي جعلها محمد شكري بمقتول البصر، وقد استخدمها دون خوف أو رهاب من حكمسة مستسلطة ومتسيدة.

لقد وجد محمد شكري وعيه بوعي هذه الكائنات التي صورها دون أن يخضعها إلى توصيف سريع ومتعجل، وما كانت نصوصه تقتصب إلى سطحية الأدب القرآني، أو ابتكار عوالم تشبهها شيئا بسبب هامشيتها، أو تطابقها مع الوضعية التي تعيد حدالة القراء المزعومة، بمقدار ما كانت تعبر عن اضمحلال فكرة البطولة، وتقهر المنظمة الإنسانية أمام المسيرة الدامية للصراع البشري، وتعبر من تهدم الصورة التي يحلمها الإنسان عن نفسه، عبر إيراد اللامعقول والخضوع والهزيمة والمجز، هذه المعركة الهوميرية لقدرة الناس على البقاء أمام الجمال الاجتماعي الكاسحة والدمرة للجوع والقتل والتهجر الاجتماعي.

\* كاتب عراقي مقيم في الأردن



على أية حال فإن رؤية الفيلم كما أضرت هو تسولمي ذو التسمية عشر خريف، وما يمانيه من إشكاليات نفسية في تعامله مع الآخرين، وزود فله غير المتوقعة، ذلك أن حياة لشدة في الطفولة تأتي هنا كاسترجاع حاد بين الحين والآخر، لتبين لنا كشاهدين ملامح منا، تحكم اليوم سلوكه في كبره، ففي لحظة صدام مع رفيقه يوسف، وبعد أن سقط عليه ليكشف عن اسمه الحقيقي أو يصرح معنى الاحترام والاستقامة، فإن رده كان الانقضاض عليه وإشباعه ضرباً، و هجر رفقه حتى حين.

#### غيثو أسود مزدهم

تتور أحداث الحكاية كما أضرت بداية في تجمع بشري فقير من بيوت الصفح فساليسا، وبعض المنازل المتواضعة، ويبدو سكانه على درجة عالية من الفاقة، وضعف الخدمات، ولا سيما المياه التي تضطر النساء للحصول عليها عبر نقلها من صنبور ماء واحد للحي بأجمعهم، مما يجعلهن يصطففن في دور طويل، ونقلها في أوعية متنوعة، و تنقل لنا الكاميرا مثل هذه المشاهد بكل بؤسها، وكأننا في الحي نفسه بعيداً من شعورنا بأننا نشاهد فيلماً سينمائياً، فالتماهي هنا واضح بين الواقع والفن.

تسولمي يقود مصابته الصغيرة إلى المدينة القريبة، ويبدأ بالبحث عن يصرقهم أو ربما

اسمه الأصلي ديفيد، ولده عاش حياة بالمنة لوالد سكير قاص، وأم مريضة، ولهذا خرج إلى الشارع باحثاً عن الحياة التي سرعان ما صنعت منه رجلاً شريفاً يعيش على السرقة والنشل والقتل أيضاً، ثم لتعرف على أفراد عصابته الذين يأثرون بأمره، فهناك يوسف، المعلم الضال "سولوسي ماغانو"، ومن يدهي بالقصاب الذي يقتل بدم بارد "زينزو" تاكوي، "والصمين الطريف" كينيث "نكوسي"، ورغم أن الفيلم عن حياة قلاد هذه العصابة تسولمي وجرائمه، إلا أنه ليس فيلماً عنيفاً، أو من أفلام الأكشن المثيرة بالمشاهد الملتحقة، إذ العنف هنا مكثف في بضعة مشاهد، ذات دلالات غنية، ومؤثرة.



يشكلهم طمعا في المال على الأغلب، وتصور لنا الكاميرا هذه العصابة وهي تختار رجالاً قد وضع بعض المال في جيبه، وتلاحقه داخل المترو، وحين يحاول أن يعترض على من يمد يده إلى جيبيه وسط الترحمة، تأتيه سكين القصاب الرقيقة، لتتفرز في قلبه بكل عدوه دون أن يشعر به أحد، في لحظة أخرى نتعرف على المشهد الذي أجرى تحويل في حياة تسولمي، فقد راقب إحدى المنازل في ليلة مظلمة، وسرق سيارة المرأة القادمة للتلو إلى البيت، وحين حاولت الاحتجاج أطلق النار عليها وهرب بالسيارة، رغم أنه لا يتقن السباحة مما جعله يتخبط بها ذات اليمين وذات الشمال، وفي النهاية يتركها محطوبة على قارصة الطريق، وفيما هو يفادها اكتشف طفلاً رضيعاً في الكرسي الخلفي، وحصد هذه اللحظة بذات الحبكة بالآثار، ولا سيما وهو يضع الطفل في حقيبة ويأخذه معه إلى البيت، هنا بدأ دون تخطيط في التورط بالتعامل مع عالم جديد، وتذكر طفولته البائسة، وهو يحاول أن يطعم الطفل أو يتعامل مع صراخه، لقد بدا الفيلم متقناً إلى درجة عالية، وكأننا كما أضرت لنشاهد حياة تجري أمامنا بكل صحتها، وليس لقطات من فيلم.

تدخل مرحلة أخرى في حياة تسولمي وهو يتابع امرأة شابة من حيه لدى مريم تيري فيتو "وهي تحمل طفلاً، وقد التحم بيتها عنوة، وطلب منها أن تطعم الطفل الذي جاء به في حقيبة دون أن يراه أحد، وبالطبع لا توجد أية خيارات لامرأة وحيدة يقف أمامها رجل مصابيات وفي يده مسدس محشو، وخلال هذه العلاقة تتعرف على أن هذه المرأة امرأة، وقد قتل زوجها من قبل بعض الأضرار الذين يشبهون تسولمي، وبينما تتطور العلاقة بهدوء تظهر بعض الجوانب الإنسانية في شخصية هذا المجرم، فيبدأ بالتفكير في إعادة الطفل إلى حضن أمه، ويتصبر هذا الجانب في النهاية لكن





إلى القدرة على تصوير المجتمع بأدق تفاصيله من داخله، وليس من الخيال، وربما تبدو صورة الطفل وهو يرضع من علبه حليب فيما الحمل قد هاجم وجسده أيضاً من الصور المؤثرة، والمبتكرة.

أما مسألة العناية بالجانب النفسي للشخصيات والتعبير عنها، فهذا أمر كما أشرت كان واضحاً، وربما يدل أيضاً على مدى قدرة الممثلين الاحترافية، رغم أنهم ليسوا نجوماً معروفين بسد في الولوج إلى أصماق هذه الشخصيات وتقصصها، دون أن يلاحظ المشاهد ذلك، فهو يرى شخصيات من الواقع تجري أحداثها أمامه، أما الموسيقى فهي حالة خاصة، استطاعت أن توأكب اللحظات الدرامية صعوداً وهبوطاً لتعبر عنها، وهي منسجمة مع طبيعة المجتمع، وتسمى "الكوايتو" وهي تعادل موسيقى الهيب هوب في المجتمع الأمريكي، وإضافة إلى كل ما ذكرت يبدو أن ميزانية الفيلم ليست باهظة، ومع ذلك فاز بالأوسكار لأفضل فيلم أجنبي، وربما مثل هذا الفيلم الأفريقي يطرح السؤال لنا في البلاد العربية، لماذا لا يمكننا أن نصنع فيلماً متميزاً على المستوى العالمي مثله أو أفضل منه؟

والى متى تستمر السينما العربية ممثلة بالسينما المصرية في تقديم الأفلام التجارية المستهلكة التي لم تعد تفتح أحداً في ظل التطور التواصل للسينما العالمية شكلاً ومضموناً، وفي مصر أصبحت فيه السينما أداة اقتصادية بالغة الأثر على الناس، ألا تكفي ١١ سنة من انطلاق السينما لتقول لنا: يكفي تهرجاً، ولنتنظر إلى تجارب الآخرين بكل صدق ورغبة في التجديد. ١.

معيّن، وعلى كل حال فهي لقاء تصويقي والمتسول المقعد يبدو الفيلم قد بلغ مرتبة عالية من التميز، والقدرة على الدخول إلى أصماق النفس البشرية وإكثالاتها، وعلى كل فإن كل شخصية من الشخصيات تبدو أنها كما ذكرت طبيعية، وكأننا في مشاهد فيلم وثائقي، وليس درامياً، بالطبع حفل الفيلم ببعض العناصر البوليسية، من رجال شرطة ومحققين، ولكن الأمر كان مقبولا وضمن ما هو متوقع، ولم يتحول الفيلم إلى فيلم أكشن ومباريات مجاذبة بمبرر أو بدون، ومن جهة أخرى فهو فيلم مخصص للسود فكل الشخصيات فيه من السود، رجالاً ونساء ما عدا محقق الشرطة الأبيض، وربما لهذا الأمر دلالة، فهذا الفيلم مخصص لمحادثة المجتمع الأسود، وليس للصراع بين الطرفين، وبما أن أحياء السود فقيرة غالباً، فإن ظهور الشخصيات السوداء كان مبرراً، وسبقاً، ما دام أن الموضوع لا دخل له بمحادثة السود من البيض، وربما يأتي اختيار المخرج هذا بشكل ذكي لينقل القضية الكبرى إلى مربعها الأول.

#### جماليات الإخراج

الفيلم المأخوذ أصلاً عن رواية للكاتب أول فوفارد جاء في ٩٤ دقيقة، تميز بقدرته صخرجه على تقديم صياغة بصرية مذهلة، فاللقطات متقاة بناية، وتستغل اللقطة الخاصة بالأطفال الذين يعيشون في الأنايب الأسمتية الضخمة، كأنها بيوت من طبقاته، فيما الأمطار تهطل عليهم يشارزة من اللقطات النادرة التي تبقى عميقة في الذاكرة والوجدان، إضافة

كون الثمن باهظاً لهذه المودة، وعلى أية حال فإن التفصيل قد يساهم في فقدان التشويق، ولهذا رغبت بهذه الإشارات بحسب، لكن هناك حكاية فرعية مؤثرة، ضمنها الفيلم، وهي لقاء توموتسي والمتسول المقعد على سجلته، وذلك الحوار المؤثر الذي دار بينهما، في زاوية مهجورة من المدينة، فكلاهما ضحية، تسوتسي ضحية فقره وظروفه العائلية القاسية، وهذا الرجل ضحية عمله الذي قادته إلى حادث قصم له ظهره، والعمد متسولاً في الطرقات، ويبدو أن المخرج قد استطاع أن يشتغل على شخصيات حقيقية من الواقع لجعلها تقوم بأدوارها الطبيعية، وليس العكس أي الإشتغال على الممثل ليقيم بأدوار لأناس



# أدبيات

أعداد:  
د. أحمد التميمي\*

## أدبيات السرية

سحر ملص

مكتبة لكتاب

عن دار الهيازوي للنشر والتوزيع في عمان، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٦، صدرت مؤخراً مجموعة جديدة بعنوان «أدبيات السرية» للقاصّة والأديبة الأردنية المعروفة سحر ملص.

تقع المجموعة في (١٢٨) صفحة، وتضم ستاً وعشرين قصة، جاءت تحت خمسة عناوين رئيسية هي: «رجل» وقد ورد تحت هذا العنوان سبع قصص، و«امرأة» وورد تحته ثماني قصص، و«سرابة» وورد تحته أربع قصص، و«قطعة» وورد تحته ثلاث قصص، و«بهرة» وورد تحته أربع قصص.

وإذا كان من ملاحظة أولى على هذه العناوين الرئيسية، وما أندر تحته من قصص، فهي أنّ الكاتبة امرأة ومع ذلك فقد أخذ العنوان الرئيسي «رجل» مركز الصدارة بحيث جاء أولاً، فغير أن «امرأة» كان العنوان الأكثر خطأً من حيث عدد القصص.

ومن الملاحظات التي سرعان ما يراها القارئ أنّ الكاتبة استطاعت أن تصوغ قصصها بلغة راقية وخيال

مطلق، كما يجد القارئ رؤية عميقة للموضوعات والأفكار المطروحة في القصص.

ففي قصة «رجل مفقود» نجد سرداً مقتضباً - من سطرين فقط - عن رجل حمل شيئاً من ثيابه ومضى، ثم تضمننا القصة أمام حوار مباشر بين امرأة ورجل من كان يسجل أقوالها، ويصاورها في ظروف اختفاء زوجها، وطبيعة العلاقة بينهما:

- كيف كانت العلاقة بينكما؟

- باردة.

- لماذا؟

- لا أدري، كنا ننام منفصلين، أنا أصانق طفلي وهو يذهب إلى غرفته الصغيرة.

- ألم تحاولي الانضمام إليه في غرفته؟

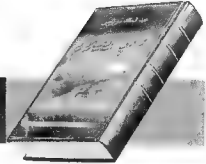
- حاولت مراراً لكنني كنت أجد صعوبة، فالغرفة أصغر من أن تتسع لشخصين، أحياناً كنت ادخل عنده أجلس على طرف السرير الخشبي المتق، أأمل الظلام، فيطبع قبلة بأهتة على خدي أهم منها أن لا يريديني» ص ١٢.

وفي قصة «وجه واحد» تذهب امرأة إلى طبيب نفسي لتسبّط فيه حال زوجها غريب الأطوار، فهذا الزوج يجلس في غرفة ممتعة ويحدث في الفراغ، كما يحتضن بأشياكه مثل طفل صغير، ويطلق عليها بالفتاة، وقد صار في الآونة الأخيرة يذهب إلى محلات الملابس النسائية يشتاع منها ملابس داخلية ويرتديها، ثم يتزوج من خادمة فلبينية.

والجدير أن هذا الطبيب النفسي ينحاز إلى الزوج، بل يهجم الزوجة بأنها هي التي تحتاج إلى العلاج النفسي، ثم يكتب لها دواء كي تستعمله حتى تتحسن حالتها، لذلك نجد القصة تنتهي على هذا النحو: «ناولني الوصفة، وقفت أحتق فيها وأراجع ذاتي وأنا مذهولة، وقيل خروجي سمعته يردد: أرجوك اعطني عنوانه ورقم هاتفه أريد التعرف عليه، فانا منذ زمن أبحث ممن هو توأم روحي».

والذي يقرأ بقية القصص سوف يلاحظ بسهولة، أن قصص هذا الكتاب جميعها، قد جاءت على هيئة واحدة من حيث القدرة على الأسلاك بالفكرة، وأصطفا المضمون المناسب، وإدارة الحوار العميق.

جملة القول: إن «أدبيات السرية» لسحر ملص مجموعة قصصية تستحق القراءة الواعية، والاهتمام المناسب، فهي مجموعة تؤكد أن صاحبها كاتبة متمرسية، ولها حضورها وأهميتها في الساحة الثقافية المحلية والعربية.



## وادي الظلام لعبد الملك مرتاض

فمن الأمثلة على الحوار في هذه الرواية:  
- تمصّيت، الحمد لله! ورحمة طباخة ماهرة! وسيدة رائعة.

- ومن أجل جمالها، وعقلها، وبراعتها في تحضير الطعام، أردنا أن تكون سيّتنا.. بعد أن خلصناها من زوجها الكافر! فهي ملياقتها الماهرة أشاء النهار، وهي متاع لرجلنا في غياب السماء، أشاء الليلاء. ص ٢٣٥.

ويستطيع القارئ أن يضع يده من خلال حوار كهذا على التوجهات الفكرية لأحداث الرواية، فما زال بيننا من يؤمن بفكرة المسيحية على الرغم من كل التقدم الذي أحرزته البشرية.

جملة القول: إن رواية وادي الظلام مؤلفة من عبد الملك مرتاض قادرة على التأثير في القارئ من خلالها تصويرها لبشاعة الجهل، والاستغلال، والتضليل الذي يعميه كثير من الناس في هذه الأيام.

من دار الغرب للنشر والتوزيع في وهران، وضمن منشوراتها لهذا العام، صدرت مؤخراً رواية جديدة لعبد الملك مرتاض، تحت عنوان وادي الظلام.

تقع الرواية في (٧٨٨) صفحة، وجاءت في سياق متصل يخلو من عناوين فرعية للفصول، كما يخلو من ترقيم مستقل لهذه الفصول. ومن الجدير بالذكر أن مؤلف هذه الرواية عبد الملك مرتاض ناقد وأديب عربي معروف، له إسهامات واضحة في الحقلين الأدبي والفنّي على مساحة الوطن العربي، وقد أصدر من الأعمال الروائية والفنصية تسعة أعمال منها: نار ونور، دماء ودموع، الخنازير، حمزية، صوت الكهف، مرايا متشظية، هشيم الزمن، الحفر في تجاعيد النازرة، ثم وادي الظلام.

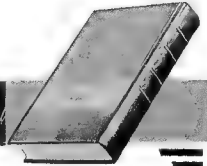
وقد أشار صاحب وادي الظلام، إلى المكان الذي كتب فيه روايته، وهو مدينة «وهران»، كما أشار إلى الزمان، أو الفترة الزمنية التي كتب فيها الرواية، حيث كتبها ما بين ديسمبر ٢٠٠٤، ويانير ٢٠٠٥.

يبدأ المؤلف روايته على هذا النحو: «كانت الأم زينب في زهاء الثمسين من عمرها. وكانت تتخذ لها عصاً متقادمة تنكح عليها حين تمضي، وسبحه تذكر الله في حياتها على دأب أهل هذا الوجه من الأرض في الالتزام بطقوس المتصوفة في الذكر والتعبد. وكانت تحفظ أهل قريتها للأخيار، وتذكرهم للأثار، وابرصهم في الطب الشمسي، وأقدهم على مداواة المرضى بالأعشاب والرقى، وكانت السيدة الميوز تحفظ شيئاً من القرآن، وشيئاً من الأشعار الصوفية، وشيئاً من الأوراد الصوفية تنلها عقب كل صلاة فجر.. كما كانت شاعرة تقرض القصائد الطوال من الشعر الملهون».

بعد ذلك نعرف أن هذه المرأة «لم تكن محفوظة عند الرجال. تزوجت ثلاث مرات، أخراها حين كانت سنها في العقد السادس من عمرها. تزوجت شيئاً في قبيلة الجلولية توفيت أمراته الأولى فاستجبد بها ابنائهم لتكفيهم مؤونة خدمته، وتشرّف على شؤونه الخاصة. ولكن الشيخ لم يلبث إلا زمنًا قهلاً حتى وافته منيته، ولم تترك بولد من الزوجات الثلاثة مما يعني أنها هي التي كانت عقيماً» ص ٦.

وهي اسم هذه الرواية وادي الظلام، ما يشي بمضمونها، حيث استطاع المؤلف أن يجعل منها نصّاً أدبيّاً يمزج بين الفن والفكر ضمن خلال أسلوب القص ولفته يقدم لنا عبد الملك مرتاض رواية ذات طابع فكري مقاوم للظلم والإرهاب والفتنة الجسدية. أما عن اللغة المستخدمة في الرواية، فقد جاءت لغة السرد فصيحة وعميقة، بينما اعتمد الحوار على لغة وسطيّة سهلة ومفهومة لأبناء الوطن العربي من أقطاره كافة.





## أبرام الحكيم النحوي عند ابن جني للمذكورة، شذى جرار

المحتشم في تبيين وجوه شواذ القراءات والايضاح عليها، تفسير أرجوزة أبي نواس، التمام في تفسير اشعار هذيل مما اغفله أبو سعيد السكري، ثم علل النشبة.

وفي الفصل الثاني الذي جاء تحت عنوان «علل ابن جني التي اقام عليها حكمه النحوي»، تتناول المؤلف قضية مثل؛ الالة لغة، والالة النحوية في الاصطلاح، ونشأة التحليل النحوي وتطوره، كما تتناول اقسام الالة النحوية عند سيبويه وابن جني، ثم تقف على نماذج من علل ابن جني التي اقام عليها حكمه النحوي.

أما الفصل الثالث فقد جاء تحت عنوان: «تأثر ابن جني بأستاذه الفارسي في أبرام الحكم النحوي». ومن العناوين الفرعية لهذا الفصل: التميز والاستاذ؛ العرفان بالجميل، الامانة العلمية والرأي المستقل، مع سيبويه، اثر المنطق العقلي في احكام الفارسي، ثم أبرام الحكم النحوي عند الاستاذ ومدى تأثر تلميذه به.

وقد خلّصت المؤلف في نهاية كتابها الى جملة من النتائج، منها ان ابن جني يمتاز بدقة الملاحظة، والقدرة على لحج الاشارات الخاطفة، واعمال الفكر والعقل والمنطق في الدراسة والتحليل والتعليل والقياس المبني. وأنه صاحب فكر مستقل، ورأي غير متمصب لمذهب، حيث كانت له اجتهادات نحوية خاصة به.

كما توصلت المؤلف الى ان ابن جني صاحب طريقة ذكية في عرض الحكم النحوي المخالف لرأي الجمهور وحجته، حيث يمرض لهذا الرأي المخالف ويفنده، ثم يبدعه بالرد عليه مملاً ومدمعاً بالحجة.

وتوصلت الباحثة الى ان ابرام الاحكام النحوية في كتب ابن جني اختلفت من حيث الاسباب والاختصار لا من حيث طريقة الملاحظة، فقد امتازت هذه الاحكام في كتاب «الخصائص» مثلاً بالاسباب المستعرة الشامل، في حين قابليها تكثيف مقتضب للمفردات الاساسية للحكم النحوي في كتاب «اللمع في العربية».

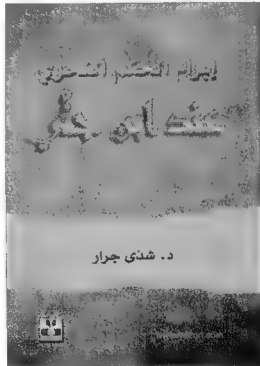
ووجدت الباحثة ان ابن جني لم يكن يتحرج من توظيف الاحكام الفقهية في ابرام احكامه النحوية، وهو يستشهد بهذه الاحكام صراحة لتقوية حجته فيبذلها امثلة مدعومة.

وقد كان لابن جني - برأي الباحثة - نمق خاص في شواهده الشعرية، فقد يكتفي بكلمة او كلمتين من الشاهد الشعري، او يمرض لشطر منه، او يورده كاملاً، وقد كان يلجأ أحياناً الى امثلة وشواهد شعرية ونثرية غريبة، فلما استشهد بها نحوي قبله.

عن دار الهاجري العلمية للنشر والتوزيع، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٦، صدر مؤخراً كتاب جديد بعنوان «أبرام الحكم النحوي عند ابن جني» لمؤلفته الدكتورة شذى جرار.

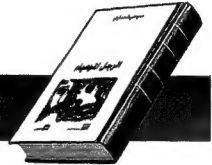
يقع الكتاب في (٢١٦) صفحة، ويضم مقدمة وتمهيداً ونتيجة، وثلاثة فصول، إضافة الى قائمة بالمصادر والمراجع، وتحت عنوان «التمهيد للحكم النحوي» تناولت المؤلف؛ الحكم لغة واصطلاحاً، كما تناولت نشأة الحكم النحوي، ثم الحكم النحوي والفقه، والحكم النحوي والمنطق، وانتهى التمهيد بتناول اقسام الحكم النحوي.

وقد جاء الفصل الأول من الكتاب تحت عنوان: «أبرام الحكم النحوي عند ابن جني»، وهو عنوان مطابق لعنوان الكتاب، وفي هذا الفصل تناولت المؤلف ابرام الحكم النحوي عند ابن جني في كتبه التالية: الخصائص، اللمع في العربية،



د. شذى جرار





## الرجل المومياء لصبي فحمائي

بعد ذلك تخوض القصة في مسألة حسان حاتم الطائي الشهير... وهل كان سبيح الحسان، لو أن الحادثة حصلت في هذه الأيام.

ومن خلال سخرية سوداء، وسرد قصصي مؤثر، تجد حكاية حاتم الطائي قد تحولت الى دراما تمثيلية، وعندما يطلب منه المخرج أن يؤدي الدور فإن الطائي «لا يتحرك ليدبح الحسان، أو ليضعل أي شيء.. بقي واقفاً يتشأب، متجهبهاً، متردداً، متدهشاً، يقالنه التماس» ولحظتُ ذلك متحرك المخرج باتجاهه ويأخذ منه لجام الحسان، بينما يجلس حاتم الطائي على حجر يغالبه التماس، ثم «نام على الأرض وقالوا أنه مات مرة أخرى».

وأخيراً، إن مجموعة «الرجل المومياء» مؤلفها صبيحي فحمائي، من خلال قدرتها المذهلة على الاتصال بالواقع والتحليق في الخيال.. هي الوقت نفسه.

عن دار الفارابي في بيروت، ويضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٦ ويضم من أمانة عمان الكبرى، صدرت مؤخراً مجموعة قصصية جديدة بعنوان «الرجل المومياء» مؤلفها القاص والروائي الأردني صبيحي فحمائي.

تقع المجموعة في (١٤٢) صفحة، وتضم ثلاثاً وعشرين قصة، منها: الرجل المومياء، الخريج، انتخابات نسائية، المرص الكبر، دائرة الموت، رغبة في التسوق، هابيل وهابيل، الديك الأحمر، وغيرها.

ومن اللافت للنظر في هذه المجموعة القصصية، أن مؤلفها أورد في نهايتها قراءات نقدية في ثلاث قصص من المجموعة كان قد كتبها محمد قرقانيا ونشرتها مجلة الموقف الأدبي.. وبطبيعة الحال فإن مثل هذه القراءات النقدية تغطي للقارئ فكرة عن مضامين المجموعة، وتوجيهاتها الفنية.

ومن الجدير بالذكر أن مؤلف «الرجل المومياء» عضو في رابطة الكتاب الأردنيين، واتحاد الكتاب العرب، واتحاد الكتاب المصريين ونادي القصة المصري، وصدرت له أربع مجموعات قصصية، إضافة إلى ثلاث روايات.

ولعل أبرز سمة من سمات القص عند صبيحي فحمائي هي انتباهه الأسلوب الواقعي، فقصصه بأفكارها ومضامينها وبنائها مستمدة من الواقع، مما يعني أنه يوظف الخيال بما يخدم غرضه القصصي.

غیر أن هذه القاعدة لا تنتظم قصص فحمائي، جميعها، فأحياناً يطالعنا المؤلف بقصص تمزج بين الواقع والخيال مزجاً مميحاً، ويستطيع المؤلف من خلال هذا المزج أن يمنح قصته نكهة خاصة، ورؤية فريدة.

ولعل قصة «الرجل المومياء» أوضح مثال على هذا الأمر، فهذه القصة التي حمل الكاتب اسمها، تعيد حاتم الطائي إلى الحياة بعد أن تستخرجه من بئر نبط، تعمل إحدى شركات النفط على حفره، وأعداده للاستخدام.

وعندما يروي أبو مشرف - بطالق القصة - هذه الحكاية فإنه يقول: «فكروا الكفن الأسود من المومياء، فظهر أمامنا رجل يكامل لحمه وعظمه.. خصلوه بخرطوم الماء، فأخذت أصابع يديه ورجليه تتحرك.. وسمعتنا عظام رقبته تلتصق.. وما هي سوى دقائق، حتى فتح عينيه اللتان أخذتا تتحركان داخل مجعريهما، يميناً ويساراً، وفي كل الاتجاهات، ثم نطق وقال: أين أنا؟ فقال له أحد عمال النفط: من أنت؟ فجاب قائلاً: أنا.. وقال له آخر: ما اسمك؟ ثم التفت يميناً ويساراً وتابع قوله: اسمي حاتم الطائي.. ولكن ما الذي حصل معي ومن أنتم؟» ص ١٢.

### صبيحي فحمائي

## الرجل المومياء



دار الفارابي

مجموعة قصصية

\* ناقد وقاص من الأردن



## الماغوط .. آخر الشعراء المطلقين

غيازي الذبيبة \*

شاعر كبير يقامة محمد الماغوط من عالمنا يجعلنا نضع أيدينا على قلوبنا .. ونسال عن مستقبل الشعر العربي، الذي بات بلا شعراء، وأصبح مشحوناً بضبابية يعجز الشعر في أقصى لحظات غموضه عن مسح زجاجها لاكتشاف كنهها.

غيب

رحل الماغوط، سيد الوضوح الفاضل في الشعر العربي، مخلفاً إرثاً عابراً للزمن، وتاركاً وراءه، زمناً هامداً، لا تحلق في سمائه إلا قلة من أسراب المصافير الطليقة في الشعر، وكأنه بذلك يسجل احتجاجه الشعري على ما فاضت به فريضة الشعرية العربية في زمنها الرديء، زمن المغامرات الخادعة في الكتابة الشعرية، والهرمقات التي تصونها مؤسسات غارقة في صنيع بلائتها، وتروج الرداغة واللاشعر، فغابت القصيدة اللازمة بحرفتها، والمشتعلة بحياتها، والمؤلمة لأرواحنا، والداعية للكشف عن أسرار الجمال ورقته.

كان الشعر لتوقف عن التدفق، محتجاً على طيور الفولاذ التي تهشم وجه الأرض، وذهب ليسكن في كهوف العصر الحجري، مخفياً، غالباً عن حاجتنا له، ومتمركزاً وراء صرخته المدوية المأحول ثقب الأوزون وشراسة الآلة الإنسانية في تحويل كل شيء إلى مادة استهلاكية، تنقض على الإنسان، وتحيله إلى كومة من الشهوات الزائفة والمريضة، وإلى رغبات مخالطة ومختلة في توازنها.

في الزمن الذي سماء بعض المتطرفين في الحب .. الزمن الجميل .. كان الماغوط صاهقاً وساحراً واقعياً وأميراً ضليلاً، يقامة لم تنح إلا للمرشح، كان يكتب القصيدة بالشعر ويحقق الموقف الشعري بالإنسان الذي يتوهج في داخله، وتسيل من سحره مكنية اللازمة الأشعار، كما لو أنه مصفاة للكون، ويذهب للسرد على فرس الشعر ويخرج من السرد على جناح الشعر.

في الزمن الجميل .. أنتج الماغوط قصيدة الحياة، وعلمنا كيف نتوجس من المطر، ونحذر من الجنرالات، وكيف نصرخ في وجه الظلمة، لندافع عن أرواحنا وملاحنا ووجودنا بالشعر، وأن نبقى مخلصين لندفء إنسانيتنا دون أيديولوجيا سميكة تقطر تريصاً بنا.

وكما لو أنه آخر الشعراء الضاحكين بصخب الرغبة في التحليق، رحل عنا وهو يهيم بقصيدته الأخيرة، مبتعداً عن كآبة الراهن، بكل ما تحمله من سقوط بلدنا وأرواحنا وأوراق الثوب التي كانت تغطي مورثنا.

كان الشعر يتدفق من روحه ليخلصنا من اكتئاب العالم، ويشير عليه بأن يبقى ثانياً بنفسه من الوسخ، الذي يجر البشرية نحو مكيدة التآمر في ظلمة الآلة والحسابات المصرفية والرغبات الفاسدة وقنابل اليورانيوم المُنضب والصواريخ العابرة للقارات.

أجل .. لقد كان الشعر عند الماغوط في الصورة وفي الموقف وفي الحياة يسيل منه، من سرده ومن شعره، يتماهيان معاً، وينتردان بصياغة عالم متوهج يتوقه للخلاص من قيود السكونية والخداع والظلام.

شكلت قصيدة الماغوط وعي أجيال عربية كاملة، كانت تتسرب من مسرحه الذي انطوى مساحة فائقة الاقتراب من الناس في عيشهم وكدهم وعنتهم والجور الذي يقع عليهم، وأسهم بذلك في تأسيس حالة من الانتباه إلى شعرية تتجاوز السكونية والمارد الجائئ في القصيدة العربية.

لقد صاغ شعرية بطلاقة غير مسبوقة، لم يركض وراء ما ستقوله قصيدته، ولم يعن في إجراء عمليات جميلية للقصيدة، ولم يستسلم لأهواء المغامرات المترفة التي يسعى أصحابها في الشعر إلى إنتاج نصوص لا يقرأها سوى النخبة. كتب دون التفات للزوار أو خوف من الأمام، وحقق منجزاً بلاذخاً من الحرية في الشعر والحياة.

\* كاتب وشاعر اردني

Chami65\_1@hotmail.com



